CĂRȚI FUNDAMENTALE ALE CULTURII ROMÂNE

FILOSOFIA CULTURII ȘI TEORIA VALORILOR

TUDOR VIANU

NEMIRA

EDITURA NEMIRA

Apariții 1998

Colecția
Cărți Fundamentale
ale
Culturii Române

I. Budai-Deleanu
ȚIGANIADA

Tudor Vianu
TEORIA VALORILOR ȘI
FILOSOFIA CULTURII

C. Rădulescu-Motru
SCRIERI POLITICE

I.L. Caragiale
CORESPONDENȚĂ / PUBLICISTICĂ

Constantin Noica
DEVENIREA ÎNTRU FIINȚĂ /
SCRISORI DESPRE LOGICA
LUI HERMES

Gheorghe Brătianu
MAREA NEAGRĂ

M. Blecher
VIZUINA LUMINATĂ / ÎNTÂMPLĂRI
DIN IREALITATEA IMEDIATĂ / INIMI
CICATRIZATE / CORESPONDENȚĂ

C. Dobrogeanu-Gherea
NEOIOBĂGIA

Titu Maiorescu
DISCURSURI PARLAMENTARE CU
PRIVIRE ASUPRA DESVOLTĂRII
POLITICE A ROMÂNIEI SUB DOMNIA
LUI CAROL I (ANTOLOGIE)

Simion Mehedinți
CIVILIZAȚIE ȘI CULTURĂ

008
V54

TUDOR VIANU

FILOSOFIA CULTURII ȘI TEORIA VALORILOR

Ediție îngrijită de VLAD ALEXANDRESCU
Text stabilit de VLAD ALEXANDRESCU
și ADRIANA ZAHARIA
Studiu introductiv și Repere critice de ILIE PÂRVU

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "GH. ASACHI" IAȘI

711.241

NEMIRA
1998

Studiu introductiv

Tudor Vianu își încheia unul dintre studiile sale de filosofia artei cu următoarele fraze: „S-a vorbit despre responsabilitatea morală a artistului. Iată că există și responsabilitatea lui metafizică, rezultată din tot ce putem cunoaște despre locul lui în mijlocul lumii."[1] Aceste afirmații urmau unei constatări, „în acord cu concluziile cele mai plauzibile ale științei și ale filosofiei", și anume că „dezvoltările de până acum ne permit să situăm arta în mijlocul lumii"[2]. Pentru a putea desprinde cu caracter concluziv ideea finală a studiului lui Vianu, ar trebui să acceptăm ca pe o premisă majoră următoarea teză: ori de câte ori în istoria civilizației umane o formă a spiritualității se situează în centrul culturii („lumii"), tot de atâtea ori ea trebuie să-și asume „responsabilitatea metafizică". Cu alte cuvinte, ea trebuie să-și asocieze o conștiință critică, o examinare a performanțelor ei „apogetice" în vederea degajării unui model de spiritualitate, a unui sistem de valori sau a unei norme morale. Citându-l din nou pe Vianu, din același studiu, „semnificația filosofică a artei se completează pentru cine știe să înțeleagă că în armonia ei este configurat însuși destinul glorios al spiritului"[3]. Cu fiecare reu-

șită exemplară a culturii, spiritul își testează competența — prilej pentru sondarea structurilor lui determinative, pentru noi dezvăluiri categoriale.

Prin cele de mai sus credem că am pus în evidență *tema* programului filosofic al lui Vianu: responsabilitatea metafizică a culturii, a acelora dintre formele ei care dobândesc într-o epocă preeminență spirituală.

Tudor Vianu era încredințat de demnitatea metafizică a artei, în cel puțin două înțelesuri: (i) că aceasta ar avea o metafizică subiacentă, o „reprezentare metafizică" subîntinzînd toate creațiile ei de excepție; (ii) că arta poate contribui la precizarea unei matrici intelectuale, la resemnificarea marilor corelații categoriale. Este caracteristica vremii moderne, asupra căreia va reflecta Vianu, trecerea problemelor estetice în centrul preocupărilor filosofice. Ca urmare, meditația asupra artei va trebui să conducă la noi răspunsuri la problemele perene ale filosofiei: „în lumina experienței estetice și a reflecțiunilor asupra artei, filosofia este menită să ia o nouă atitudine față de vechile întrebări ale cugetării omenești"[4].

Așadar, încercînd să distingem o temă dominantă și unificatoare a scrierilor lui Vianu în teoria culturii, „accentul lor transcendental", cum scria Lucian Blaga, această asumare explicită a „responsabilității metafizice a culturii" îmi pare a fi motivul central al unui veritabil program filosofic, program determinat de tensiunea esențială a celor două direcții complementare de investigație: punerea în lumină a „reprezentării metafizice" constitutive operei de artă, pe de o parte, și reproiectarea sistematică a unor corelații super-categoriale, pornind de la experiența artistică modernă. O *filosofie a culturii* în deplinul înțeles teoretic al expresiei, nu doar ca o sub-ramură a complexului disciplinar al filosofiei sistematice, un „centru de nucleație metafizică", aceasta mi se pare a fi intenția și semnificația întreprinderii filosofice a lui Vianu. „Știm însă tot atât de bine — scria Vianu — că din oricare unghi al spiritului se poate desface o perspectivă care să îmbrățișeze totalitatea lumii"[5]. Deschiderea spre totalitate este ceea ce diferențiază o concepție filosofică, sau arta înaltă, de filosofia ca „specialitate modernă" sau de „artiștii specialiști". Fără a ignora rolul instrumentelor puse la dispoziție filosofiei de disciplinele științifice moderne, aceasta nu trebuie să abandoneze proiectul „stăpânirii intelectuale a lumii ca totalitate"[6]. În acest scop, observația, „imaginația constructivă" sau „metodele temeinice" nu sunt de ajuns; este necesară o „experiență crucială care precipită pentru unii oameni un sens nou al existenței ca întreg"[7]. La fel, arta nu trebuie să abandoneze, cu toate „specia-

lizările" ei, intenția de „integrare a tuturor puterilor omului. Adevăratul artist nu se opune deci diletantului prin specialitatea, ci prin integritatea sa. Imaginile particulare ale artei sînt totdeauna susținute de un sens universal al lucrurilor, încît cine intră într-un contact potrivit cu ele străbate pînă la perspectiva de totalitate a lumii și vieții"[8]. Formele cele mai cuprinzătoare ale spiritului, religia, arta și filosofia, sunt adânc solidare la nivelul „forțelor sintetice" subiacente, tocmai prin perspectiva de totalitate: „Nu tăgăduim deci existența unor concepții despre religie, filosofie și artă, stilizate după tipul specialităților, ci numai valoarea și oportunitatea unor astfel de concepții. O filosofie redusă la cunoștința coordonatoare a fenomenelor, o religie simplificată la singura ei funcțiune sentimentală, o artă mărginită la unicul ei element estetic sînt alcătuiri mai sărace decît acele forme de filosofie, religie și artă care întrețin legături între ele și ajung, prin înrădăcinarea în terenul comun care le hrănește, la întreaga lor plenitudine"[9]. De parte de a fi un „estetism" tehnic și reducționist, programul lui Tudor Vianu mi se pare a fi pe deplin întemeiat de configurația valorilor în cultura modernă, fiind în același timp de mare cutezanță metodologică.

Proiectarea universală a unui domeniu al culturii ar putea evita reducționismul — după un gând eminent al lui Vianu, asupra căruia vom reveni pe larg — numai printr-o cercetare „în infinitezimal", prin îndrumarea exegezei asupra condițiilor de posibilitate ale acelui câmp cultural, condiții la nivelul cărora se poate descoperi și fundamenta „comunicarea" valorilor, convertirea reciprocă a transcendentaliilor ființei. Punerea în lumină a acestui orizont al condițiilor de posibilitate pentru orice formă a culturii (artă, știință, religie etc.) poate reprezenta temeiul unei construcții raționale care să expună „structura logică a lumii", să proiecteze categorial experiența umană în totalitatea ei. Exemplul absolut al acestei asumări a „responsabilității metafizice" îl găsește Vianu în opera critică a lui Immanuel Kant. Ca într-o tipologie pentru o „eternă simultaneitate"[10], Kant ne-a oferit prin cele trei *Critici* modele ale proiecției metafizice a experienței științifice, morale și artistice, fixând criteriile de excelență pentru întreaga evoluție viitoare a culturii. Ori de câte ori va avea loc o revoluție în știință, scria L. Beck, un interpret kantian contemporan, tot de atâtea ori va fi necesară scrierea unei *Critici a rațiunii... științifice*, ori, cel puțin, recitirea *Criticii* lui Kant[11]. Continuând gândul lui Vianu, am putea reformula această provocare astfel: ori de câte ori se va produce un eveniment capital prin care un domeniu al culturii se singularizează prin excelența sa ca „exponent" al culturii în întregul ei, acel domeniu va trebui să-și

asume responsabilitatea metafizică, să-şi desfăşoare potenţialul metodologic şi de raţionalitate până la structurile lui ultime, să deceleze „legea acţiunii reciproce a valorilor" în structura determinativă a întregii experienţe umane.

Adânc îndrumat de modelul *Criticilor* kantiene, Vianu şi-a propus programatic să rezolve „ecuaţia transcendentală a culturii moderne" (în condiţiile locului central al artei în cuprinsul acesteia), şi anume să demonstreze că: „imaginile particulare ale artei sunt întotdeauna susţinute de un sens universal al lucrurilor"[12].

Preeminenţa filosofică a unei forme a culturii nu este un dat natural, o signatură permanentă a acesteia; ştiinţa, arta, morala sau religia pot deveni semnificative filosofic numai în urma unei mari creaţii, a unei „experienţe categoriale aplicate", sau, după expresia enigmatică a lui Kant, a unor „experienţe fundamentale" (*Grunderfahrungen*[13]), a unor experienţe ce afectează înseşi structurile posibilului, veritabile exerciţii elementare ale raţiunii aplicate. În acest sens ni se par deosebit de importante consideraţiile lui Vianu de genul următor: „Pentru a transforma un individ oarecare într-un naturalist este destul să dezvolţi în el unele însuşiri de observaţie şi imaginaţie constructivă şi să-l înzestrezi cu metode temeinice. O bună şcoală, multă sârguinţă, exemplul unui maestru eminent ajung pentru a atinge acest rezultat. Toate aceste căi rămân însă insuficiente pentru a face dintr-un individ comun un filosof. Şcoala specialistului nu poate da aici rezultatele dorite. Ţinta aceasta poate fi mai bine atinsă prin acumularea plăsmuitoare a experienţei sau printr-una din acele crize profunde de viaţă care lucrează ca o forţă sintetică. Sunt evenimente trăite cu intensitate, zguduiri morale şi experienţe cruciale care precipită pentru unii oameni un nou sens al existenţei ca întreg. Înţeleptul care iese la iveală în astfel de împrejurări nu poate fi în nici un caz considerat ca un specialist"[14].

Pe de altă parte, nu este exclus ca, în anumite epoci, mai multe domenii ale culturii să pretindă coextensivitate raţională cu filosoficul. Chiar în vremea studiilor lui Vianu de estetică şi filosofia culturii se propuneau noi „reconstrucţii filosofice ale lumii" pornind de la experienţele fondatoare ale matematicii şi fizicii(Carnap, Whitehead), sau o nouă „ontologie fundamentală" ce viza determinaţiile construcţiei de fiinţă a existenţei umane (Heidegger). De la nivelul unei asemenea „experienţe apogetice" (Camil Petrescu) trebuie să pornească, în orice caz, analiza fenomenologică pentru a avea şansa decelării „elementelor fiinţei" şi a generalizării lor transcendentale.

Trebuie semnalate, de la început, câteva „obstacole epistemologice“ ce pot bloca înțelegerea articulațiilor metodologice ale programului lui Vianu. Putem ceda unei „iluzii naturaliste“ dacă nu vom desprinde din mediul în care și-a plasat el inițial investigațiile asupra culturii, proiectul său filosofic. Atras de psihologia nouă și format sub auspiciile abordării psihologice a culturii, Vianu căuta totuși în această „proiecție“ un model explicativ al culturii de ordin general teoretic, nu doar o hermeneutică reductiv-psihologistă. De altfel, acea psihologie îl interesa pe Vianu prin transformarea ei — naiv-metaforică la început, explicată și articulată teoretic ulterior — într-o disciplină structurală, o disciplină animată de un ideal metodologic neinductiv și anti-empirist. Ea îi oferea lui Vianu mediul de reprezentare particulară a unor tipuri de structuralitate profundă, nu însăși decodificarea unităților elementare ale culturii în unitatea și funcționalitatea lor. Acestea vor fi desprinse mai degrabă prin analiză fenomenologică, demers pe care Vianu îl va defini mai târziu.

Vianu semnala într-o lucrare tendința unor ramuri tradiționale ale filosofiei de a se pulveriza în sub-domenii mai specializate și autonome. Era cazul filosofiei istoriei, care se dispersase într-o serie de discipline mai „pozitive“, abandonând spiritul de sistem și patosul metafizic. Același lucru se petrecuse mai înainte cu filosofia naturii, dispărută, practic, de la sfârșitul secolului nostru din programele educației academice. Acesta este, după unele semne, și destinul actual al filosofiei culturii, domeniu în care Vianu și-a înscris cele mai importante contribuții. Și acest domeniu disciplinar al filosofiei este greu de regăsit, în conceptul lui vechi, „neadulterat“, printre „specialitățile“ actuale. Dacă în vremea lui Vianu estetica, axiologia și filosofia culturii dominau prin marile lor sisteme câmpul filosofiei, astăzi se pare că problemele filosofiei „aplicate, ale eticii, antropologiei culturale și filosofiei politice par a seduce mai degrabă pe filosofi. Am putea deduce din aceasta că s-au „erodat“ și contribuțiile filosofilor culturii care nu-și mai găsesc proiecția în orizontul ideatic actual? Este o perspectivă care i-a tentat pe unii post-moderniști în evaluarea teoriei estetice a lui Vianu. Acest punct de vedere mi se pare a fi, în principiu, neîntemeiat metodologic. Ceea ce-i asigură unui filosof al unei epoci anterioare semnificație, nu reprezintă permanența neafectată a câmpului lor disciplinar, „continuitatea tematică recognoscibilă“ și „postura de predecesor“[15], cât mai degrabă felul în care el a dat formă teoretică problemelor epocii sale, modul de gîndire prin care acesta a explorat potențialitatea acelei forme a culturii prin care i-a generalizat rațio-

nal condițiile de inteligibilitate pentru a o înscrie într-o descriere fenomenologică a atitudinilor spirituale fundamentale. Pe scurt, „actualitatea" unui gânditor este determinată nu de regăsirea proiecției operei lui la nivelul discursului aparent al culturii, ci al modurilor de gândire sau al stilurilor ce configurează o tipologie a atitudinilor spirituale fundamentale, la nivelul „competenței" perene a spiritului, nu al „performanței" acestuia, al organizărilor temporale a produselor lui culturale. Acest nivel al creației este astăzi tot mai mult uitat de „deconstrucționiști" și hermeneuți, o dată cu suprasolicitarea „localului", relativului și a „gândirii slabe".

Revenind la Vianu, trebuie să vedem în consecvența cu care el și-a înscris programul său în *filosofia* culturii nu o aderență la o formă disciplinară ce pare azi revolută, cât o modalitate de a *construi* filosofic câmpul și semnificația valorică a unui domeniu prin adâncirea cercetării până la orizontul structurilor lui constitutive. Iar în această întreprindere, lui Vianu nu i-au fost străine sau indiferente cuceririle perspectivelor rezultând din „specializarea" filosofiei; el a realizat exigențele acestei specializări într-un chip propriu, „prin conexiunile stabilite înlăuntrul unui domeniu cu domeniile învecinate. Astfel, am putea spune că el accede la specialitate prin multilateralitate, adică prin punerea la contribuție în fiecare domeniu al unei experiențe câștigate și din frecventarea altora... De fapt, Tudor Vianu își consideră obiectul cercetării în integralitatea lui și îl raportează la integralitatea funcțiilor subiectului. Înainte de a fi programatică, această deschidere răspunde unei disponibilități multiple înscrise în însuși modul său de a fi"[16]. Numai acest „perspectivism" este apt să conducă explorarea structurilor de profunzime; după modelul „experimentului transcendental" kantian, acest tip de cercetare proiectivă ne poate îndruma asupra invarianților elementari, a corelației lor fundamentale, denumită de Vianu „legea acțiunii reciproce a valorilor".

Această idee sub care Vianu așează „viziunea de bază" a întregii sale filosofii ne poate ajuta și într-o altă problemă de interpretare, ce poate fi formulată, sintetic: psihologism *versus* fenomenologie. Deși realizată în mediul și după modelul noii „psihologii structurale", care tindea să se elibereze de conceptul speculativ referitor la o „viață sufletească în genere, un om psihologic abstract"[17], pentru a ajunge la definirea „structurii sufletești active", perspectiva analizei culturii este, la Vianu, una de ordin metafizic, ireductibilă la „naturalismul" sau „specialismul" abordării psihologiste. Filosofia culturii a lui Tudor Vianu, deși informată de toate achizițiile „științelor culturii", se constituie într-o explicație general-filosofică, care

utilizează doar pe traseul euristic psihologia, pentru ca, în final, în urma decantării fenomenologice, să-şi dovedescă natura abstractă. Consonantă cu spiritul filosofic al ştiinţelor structurale, metoda filosofiei culturii a lui Vianu constituie o variantă originală a „metodei infinitezimale" — a acelei adânciri în infinitezimal, în vederea descoperirii legilor şi elementelor structurilor determinative: „Metoda noastră nu este o metodă intelectivă, ci o metodă de intensitate, de adâncire experimentală"[18]; ea poate construi acele concepte structurale, nu de tipul generic-aristotelic, prin care s-ar putea explica natura valorilor ca centre constitutive ale fiinţei culturii. Această metodă vrea să evidenţieze astfel acea „reprezentare metafizică" de bază în stare să resolidarizeze la nivelul valorilor diferitele domenii ale creaţiei culturale, după ce acestea şi-au dobândit autonomia. Soluţia lui Vianu — comunicarea valorilor în unitatea structurii sufleteşti — trebuie înţeleasă mai degrabă ca o idee metafizică, şi nu ca o ipoteză psihologică. Explicaţia sa, în ciuda unor influenţe ale psihologiei timpului, care s-au strecurat şi în interpretarea naturii aprioricului kantian (declarat de câteva ori de Vianu ca... „înnăscut"!), este mai degrabă fenomenologică; „trăirea intensivă" a experienţei ce ne-ar conduce la „elementele determinative" este ea însăşi analizată fenomenologic. Numai în această perspectivă se poate înţelege de ce consideră Vianu că elementele structurii psihice constituie în acelaşi timp şi determinaţii ale obiectivităţii valorice. Acea „structură psihică unitară", de care vorbeşte Vianu, devine, în acestă perspectivă fenomenologică, „unitatea conştiinţei axiologice a omului"[19]. Este vorba deci de un concept ce vizează un model teoretic, o teorie luată ca model în investigarea „originii şi obiectivităţii valorilor".

Deşi format la şcoala lui K. Groos, sub îndrumarea căruia şi-a pregătit doctoratul, Vianu a înţeles să profeseze filosofic teoria culturii, să nu se lase ademenit de mirajul specialităţilor filosofice, pentru a pierde aptitudinea pentru totalitate. Dar o asemenea exigenţă nu poate fi realizată fără o metodă corespunzătoare, şi aceasta nu putea fi una psihologică, ci una tipic filosofică, metoda structurală, acea căutare a invarianţilor culturali prin varierea perspectivelor sau proiecţiilor disciplinare.

O altă sursă de dificultate în interpretarea specificului abordării culturii în opera teoretică a lui Vianu o reprezintă recursul metodologic special al său la „istoria ideilor". Aproape toate lucrările (sau cursurile universitare) sistematice ale lui Vianu (excepţie făcând doar *Introducere în teoria valorilor*, care este un expozeu abstract, aproape axiomatic) încep, invariabil, prin analiza „soluţiilor

istorice" ale unei probleme fundamentale. Metoda lui Tudor Vianu, prin care intenţiona să treacă, în studiul culturii, de la realizările culturale determinate la matricea lor valorică, la elementele determinative pentru structura unitară şi la legea ce reglează funcţiunea lor, recurgând la istorie, trebuia să evite două „fundături": progresivismul teleologic, pe de o parte, şi relativismul istorist, pe de alta; sau, în termenii specifici lui Vianu, „concepţia raţionalistă" şi „concepţia istoristă". Prima posibilitate e instanţiată, după Vianu, de modul specific de abordare a istoriei ideilor în istoria filosofiei. Aşa cum prezintă el lucrurile în *Ideile fundamentale ale culturii moderne* (*Introducere în ştiinţa culturii*), această perspectivă „pretinde că problemele filosofice se generează una pe alta, că există, prin urmare, o dezvoltare teoretică a spiritului omenesc, care se găseşte într-un necontenit progres. Cu alte cuvinte, la întrebarea: de ce apare filosofia lui Leibniz sau a lui Kant, sau de ce apare senzualismul englez, istoria filosofiei răspunde explicându-le prin antecedentele lor. Leibniz apare, astfel, pentru că Descartes a formulat o serie de probleme pe care succesorii acestuia le-au considerat ca nerezolvate. Filosofia lui Descartes, la rândul ei, apare pentru că Evul Mediu lăsase de asemenea o seamă de probleme nerezolvate. În chipul acesta, istoria filosofiei afirmă că valorile teoretice se dezvoltă autonom şi în afară de influenţa posibilă a oricăror altor valori ale spiritului"[20]. Această perspectivă autonomistă se întâlneşte şi în istoria ştiinţei, fie sub forma lucrărilor istoricilor-filosofi (gen L. Brunschwicg), care intenţionau să „ilustreze" cu fapte ştiinţifice o anumită perspectivă general-filosofică asupra dezvoltării spiritului (modelată, eventual, după *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel), fie în perspectiva internalistă asupra dezvoltării ştiinţei, proprie unor istoriografi, care vedeau ştiinţa ca evoluând exclusiv pe baza „logicii ei imanente", sustrasă oricăror influenţe din partea cadrelor sociale ale cunoaşterii. Atât teoretic cât şi metodologic, o asemenea perspectivă istoriografică nu i se pare adecvată lui Tudor Vianu pentru studierea fenomenelor culturii (chiar într-o cercetare de ordin istoric): „Istoria filosofiei face abstracţie de faptul că omenirea alcătuieşte o unitate complexă, care posedă organe spirituale felurite şi că aceste organe şi funcţiunile lor se găsesc într-o stare continuă şi reciprocă. Istoria filosofiei deci arată dezvoltarea teoretică a spiritului, independentă de valoarea artistică, morală etc. Toate aceste condiţii n-au nimic comun cu istoria culturii şi cu expunerea ideilor începând de la Renaştere şi până astăzi şi nu le vom utiliza"[21]. Într-o formulare oarecum paradoxală, „istoria filosofiei" n-are relevanţă filosofică (în filosofia culturii); ea poate avea o importanţă

pentru istoria ideilor prin ceea ce filosofii „au văzut în materialul istoric, nu pentru filosofiile lor"[22].

A doua posibilitate, urmată de Vianu, integrează ideile în structuri culturale ample și le urmărește geneza și determinarea lor în asemenea contexte înglobante: „noi vom vedea că ideile apar din totalitatea condițiilor istorice, morale și sociale ale unei epoci și, în același timp, vom înfățișa evoluția lor în cultura modernă, nu numai în mișcarea în care sunt condiționate, ci și întrucât ele condiționează... Ceea ce ne îndreptățește să socotim însă că ideile filosofice sunt produsul muncii culturale din toate domeniile și apoi că sunt cauze și condiții ale muncii culturale în alt domeniu, ceea ne îndreptățește să considerăm ideile filosofice drept efecte și cauze ale muncii culturale considerată în ansamblul ei este ceea ce numim *comunitatea valorilor spirituale*"[23]. O asemenea perspectivă, convertită metodologic, pentru a oferi o explicație teoretică a naturii și funcționalității valorilor, poate conduce la relativismul valorilor, al schemelor conceptuale etc., punct de vedere cu care Vianu s-a confruntat permanent în opera sa de filosofie a culturii. El încerca să depășească acest relativism atât printr-un argument de ordin logic („Dacă relativismul constată că valorile apar în forme particulare și variabile, el ar trebui să recunoască implicit existența unor valori generale și permanente, adică a unor valori pure, care, în anumite condiții, se particularizează și variază. Particularitatea și variabilitatea sunt, fiecare în parte, termeni corelativi, adică termeni care nu pot fi gândiți decât în corelație cu generalitatea și permanența. Afirmația existenței valorilor particulare și variabile implică deci pe aceea a valorilor generale și permanente, specificate în forma celor dintâi"[24]), cât și printr-o idee originală asupra „ciclurilor culturale": „Culturile omenești se dezvoltă prin cicluri, există un ciclu mai lung și un ciclu mai scurt, între care nu este discontinuitate. Noi, modernii, de pildă, ne găsim în acel ciclu care curge de la Renaștere. De la Renaștere și până astăzi există continuitate de preocupări culturale"[25].

Revenind la perspectiva teoretică, recursul metodic la istoria ideilor mi se pare a avea, la Tudor Vianu, aceeași justificare pe care el o conferea și varietății disciplinelor invocate în studiul fenomenelor culturale: necesitatea de a se menține permanent la nivelul filosofic în „știința culturii". Studiile sale istorice sau invocarea unor concepții anterioare asupra culturii, ca și cercetările proprii unor „științe ale culturii", trebuie considerate, din punctul de vedere al gândirii lui sistematice, ca reprezentând mai degrabă un gen de experimentare filosofică, o încercare de a căuta într-o experiență

extinsă „perspectival" determinanţii culturali, de a scoate din proiecţiile (istorice sau disciplinare) acele elemente formale ce definesc unitatea, funcţionalitatea şi comunicabilitatea valorilor, de a căuta acele teme ce pot — prin resemnificare — să participe la definirea unei abordări sistematice contemporane.

Această interpretare e susţinută de ideea lui Vianu privind necesitatea recurgerii la o experienţă înţeleasă ne-empirist (nu ca un conglomerat amorf de fapte, impresii etc.), o experienţă in-formată raţional, structurată, în vederea accesului la „structura raţională a realului"[26]. Apelul la istoria ideilor cade astfel sub condiţiile metodologice ale noii concepţii asupra experienţei („o noţiune pe care nici logica, nici psihologia, nici morala n-au lămurit-o vreodată cum se cuvine"): „Experienţa afirmă mai întâi enorma bogăţie a realului. A căuta, prin experienţă, analogiile prezentului, nu înseamnă a spera să le găseşti cu uşurinţă sau în imediata apropiere. Felului mai nuanţat de a gîndi al iraţionalismului nu i se opune, aşadar, experienţa, ci numai experienţa limitată. O experienţă vastă găseşte analogiile îndepărtate şi neaşteptate, încât icoana ei despre lume dobândeşte o varietate, o bogăţie şi o nuanţare care nu mai trebuie să se teamă de acuzaţiile ce se pot aduce unui raţionalism rigid şi simplificator"[27].

O asemenea înţelegere a experienţei este corelativul metodologic al metafizicii valorilor, al ideii centrale a lui Vianu conform căreia „valorile sunt expresia unei posibilităţi", a unui „permanent", iar „lumea valorilor", ca o „lume originală", „privită ca întreg, nu poate fi înţeleasă prin dependenţă de vreuna din categoriile realităţii". Valorile nu pot fi simple elemente comune ale unor „genuri naturale" ale culturii, ele sunt mai degrabă centre de potenţialitate, principii de organizare. Ca atare, ascensiunea cognitivă la nivelul valorilor nu se face nici inductiv, nici printr-o intuiţie intelectivă, ci printr-o experimentare *sui generis*, prin investigarea modului în care se „solidarizează anumite perspective istorice sau disciplinare într-o matrice determinativă.

Perspectiva generală de interpretare propusă mai sus se cere întregită de o încercare preliminară de situare a operei lui Vianu în tradiţia filosofică românească. Filosofia românească a cunoscut, în linii generale, trei direcţii importante de dezvoltare, care au marcat în mod fundamental evoluţia ei de-a lungul ultimelor două secole. Mai întâi este „linia lui Maiorescu", ce ilustrează în cultura română aspiraţia spre claritate, spiritul metodic, organizarea sistematică a discursului, argumentarea pertinentă şi elanul constructiv. „Direcţia critică" în filosofia românească a fost continuată de câteva „ge-

nerații de creație, pentru a folosi o expresie „sociologică“ a lui Vianu, și a produs multe încercări de construcție și sinteză originală, teoretice sau istorice, în diverse domenii ale filosofiei, de la metafizică și teoria cunoașterii la estetică și axiologie. Contemporană cu principalele atitudini spirituale europene, asimilându-le însă, de regulă, prin filiera criticismului kantian, considerat modelul absolut al filosofiei, această orientare filosofică a contribuit semnificativ la cultura modernă a României.

Un aspect, nu lipsit de importanță, al tradiției maioresciene, este încercarea reprezentanților ei de a înscrie filosofia în acea direcție descrisă de Vianu ca acceptând „primatul metodei“ asupra obiectului, direcția critică, opusă „ontologismului“ („sensibilitatea pentru stările de fapt și acțiunea directă asupra lor“[28]), ultima tinzând să domine cercetarea filosofică: „În balanța reflecției contemporane, interesul pentru obiect pare a atârna mai greu decât acel pentru *căile* care ne conduc către el. Cine urmărește, de pildă, sforțările teoretice contemporane grupate sub marea rubrică a ontologismului nu poate să se sustragă impresiei că ele se produc printr-o dezinteresare de metoda care ne poate apropia de cunoașterea Ființei, contrastând astfel izbitor cu scrupulele pe care cugetătorii le manifestau altădată în această privință. În timp ce kantismul închidea drumurile cunoașterii metafizice prin toate acele oprelişti pe care analiza procesului inteligenței le recunoștea în calea lui, metafizicienii mai noi, renunțând de a se întreba cu aceeași insistență cum procedează inteligența și ce obstacole are de învins în drumul ei, execută, pur și simplu, actul de autoritate care trebuie să-i pună în posesiunea spirituală a Ființei“[29]. Dincolo de încărcătura morală a discursului de tip critic-metodologic, Vianu observă și unitatea lui, la nivelul presupozițiilor, cu viziunea socială a liberalismului politic: „A începe o cercetare, statuând principiile metodice de care înțelegi să te călăuzești, înseamnă a încheia o convenție cu propria ta inteligență, asemănătoare aceleia pe care statele moderne și-au dat-o prin pactele lor fundamentale. Filosofia metodei este o apariție culturală analogă formei politice a contractului social. Nu este deci de mirare că problema metodei se impune îndată ce Descartes așează nu numai bazele filosofiei, dar și pe cele ale democrației moderne. Metoda, ca și democrația sunt, în adevăr, fructe ale raționalismului.“[30]

A doua direcție importantă în filosofia românească, dezvoltată sub influența lui Nae Ionescu, dar ale cărei rădăcini le aflăm în lucrările lui Vasile Pârvan, reprezintă o combinație *sui generis* a unei filosofii a vieții cu o eseistică mai degrabă literară. Temele ei sunt,

în cea mai mare parte, fixate în mediul literar al vieţii spirituale, mediu căruia i se adresează cel mai adesea şi pentru a-i „confirma" performanţele. Este o orientare filosofică ce subsumează filosofia unei specii de literatură prin excelenţă, atât prin calitatea stilistică a eseurilor, cât şi prin normele „slabe" ale validităţii sau consistenţei susţinerilor. Influenţa ei masivă în cultura românească, datorată inabilităţii de a părăsi modelul de excelenţă (literar) al culturii româneşti în stadiul primului ei clasicism, îşi are o explicaţie şi în fascinaţia intrinsecă a pluralităţii „genurilor literare" ale filosofiei, precum şi în faptul că, prin literatură, filosofia tinde să-şi depăşească speculaţiile abstracte şi să se adreseze mai direct vieţii, problemelor morale şi estetice. Nu numai filosofia — ne referim acum la filosofia universală — a fost fascinată de literatură, dar şi literatura a găsit în filosofie cea mai prodigioasă sursă a „speciaţiei" genurilor. „Nu pot gândi că un alt domeniu al culturii scrise a fost atât de fertil ca filosofia în generarea formelor de expresie literară — scrie un filosof american contemporan[31] —, deoarece aceasta a fost, pentru a utiliza o listă parţială pe care am propus-o cândva, o istorie cuprinzând dialoguri, note de curs, fragmente, poeme, analize, eseuri, aforisme, comentarii, cercetări, discursuri, imnuri, Critici, scrisori, *Summae,* enciclopedii, testamente, tratate, *Vorlesungen, Aufbauen, Prolegomena, Parerga,* gânduri, predici, suplimente, confesiuni, investigaţii, jurnale, schiţe, cărţi obişnuite şi, pentru a fi self-referenţiali, conferinţe inaugurale şi nenumărate forme care n-au încă identitate generică sau care constituie ele însele genuri distincte: *Holzwege,* Grammatologii, Post-scriptum-uri non-ştiinţifice, Genealogii, Istorii naturale, Fenomenologii sau alte asemenea lucruri precum *Lumea ca Voinţă şi Reprezentare,* opera postumă a lui Husserl, scrierile recente ale lui Derrida, pentru a nu indica şi formele literare standard, de exemplu, romane, piese de teatru ş.a. la care filosofii s-au adresat uneori." Evident, susţine autorul, filosofii cu gânduri realmente noi au fost nevoiţi pur şi simplu să inventeze forme noi pentru a le exprima şi comunica. Dar numai acest fapt nu explică transformarea filosofiei într-o specie a literaturii sau, mai degrabă, în această „formă de viaţă" pe care o reprezintă filosofia-*ca*-literatură. Necesitatea de a exprima original idei noi, care a determinat această poliferare a „genurilor literare" ale filosofiei, a avut însă şi un rezultat neprevăzut: la „pasivul" acestei tendinţe (cum s-ar exprima Dan Barbilian) trebuie să trecem tentaţia înlocuirii justificării argumentative şi a explicaţiei prin expresivitatea metaforelor, ceeea ce a determinat degenerarea rapidă a standardelor receptării şi evaluării critice. „N-avem o critică de speciali-

tate" — se lamenta, în epocă, George Călinescu, analizând tocmai opusul lui Vianu, *Idealul clasic al omului*; concluzia criticii sale din *Adevărul literar și artistic* (31 martie 1935) merită însă a fi citată în întregime, tocmai pentru exercițiul critic exemplar: „Valoarea literară a ideii stă în faptul de a fi capabilă de propagație platonică și, într-adevăr, citind pe d. Vianu, mă simt cucerit pe durata lecturii cu atâta intensitate, încât dacă mai în urmă mă eliberez de sub seducția domniei-sale, nu pot să nu recunosc că mă aflu în fața unui gânditor profund și a unui scriitor înlănțuitor, nu prin culoare, ci prin clătinarea înceată, grea, a frazei austere".

Opera lui Tudor Vianu a fost receptată și comentată mai ales de reprezentanții acestei specii literare a filosofiei. Sintagma „scriitorul filosofic" (de care n-a scăpat nici Lucian Blaga), prin care îl caracterizează, de exemplu, Edgar Papu, nu este deloc potrivită pentru a-i situa teoretic contribuțiile lui Vianu la determinarea filosofică a „ideilor fundamentale ale culturii moderne", iar critica de genul celei a lui Vladimir Streinu la adresa *Esteticii* pare a exemplifica „virtuțile" criticii literare aplicate la o operă filosofică. Intervenția salutară, în epocă, a lui Mihail Sebastian, Adrian Marino sau Petru Comarnescu mi se pare a reprezenta un corectiv esențial, a cărui semnificație deontologică n-ar trebui uitată. Eseismului dubios, prezent în articolele de gazetă ale „intuiționiștilor cafenelei", Adrian Marino îi opunea — luând ca model pe Vianu — modul „sistematic", informat și de o înaltă altitudine intelectuală în care acesta studia problemele esteticii, „analiza discursivă, experimentală și modernă", perspectiva corectă în descrierea valorilor proprie gândirii contemporane, „claritatea și consecvența față de premisele filosofice indicate" și, nu în ultimul rând, grija cu care Vianu stabilea rețeaua densă de corelații, „construcția înaintând prudent și metodic, formula revoluționară fiind din principiu evitată"[32].

La fel de pertinente, din această perspectivă, ne-au apărut comentariile filosofice ale lui Petru Comarnescu, cu care acesta a întâmpinat *Introducerea în teoria valorilor*, sau elogiul pe care Mircea Eliade l-a făcut denunțării de către Vianu a „criticii decorative": „Se cuvine o reacție generală împotriva acestei beții de cuvinte care a covârșit publicistica noastră. Toată lumea scrie acum liric, spasmodic, apocaliptic sau gongoric. Toată lumea gândește prin «expresii fericite». Acum doi ani, chiar în *Vremea*, încercasem să mă împotrivesc acestei maniere grotești și mistagogice de a face critică și filosofie. Domnul profesor Tudor Vianu reia problema, cu admirabile probe de orgii semantice și dezmăț lexical. Ne bucurăm sincer. Cu acest prilej, poate că problema aceasta gravă va deveni din nou ac-

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "GH. ASACHI" IAȘI
711-241

tuală“[33]. În fine, cum am spus, intervenția lui Sebastian pe marginea polemicii Streinu-Vianu se constituie ca un model de deontologie a criticii filosofice; aceasta trebuie să cunoască și să respecte „greutatea cuvintelor“ în „jocul ideilor“: „Polemica este și ea o metodă, care presupune simț de nunațe, respect de adevăr, conștiință a proporțiilor juste... Violența în gândire cere neapărat stăpânire în expresie. Altfel își pierde prestigiul, calitatea, eficiența“[34]. Vianu nu se poate integra — teoretic și temperamental — în această „literatură filosofardă“, care invadase cultura în vremea sa și care (avea premoniție Eliade!) a devenit astăzi „din nou actuală“ în lucrările „ziariștilor transcendentali“ (cum îi numea un filosof francez contemporan), ale filosofilor lirici de la noi și de aiurea. Teoretic, Vianu disocia cu maximă rigoare valorile și semnificația generală ale discursului filosofic de cele ale literaturii de ficțiune, neconfundând „competențele“ lor culturale și rezistând cu fermitate invaziei literatorilor în critica filosofică. De aceea, sintagma „scriitorul filosofic“, dacă ar putea fi acceptată într-o „stilistică“ a filosofiei, într-o critică filosofică ea i-ar fi apărut lui Vianu mai degrabă ca un oximoron.

Dacă Vianu pare a se înscrie, tematic și ca model de personalitate creatoare, în tradiția „spiritului critic în cultura română“ (el formându-se, de altfel, inițial sub îndrumarea lui Constantin Rădulescu-Motru), prin alte dimensiuni ale operei sale filosofice el nu aparține, mai puțin, unei alte familii de spirite (reprezentate, în epocă, de exemplu, de Dan Barbilian, Octav Onicescu, Simion Mehedinți sau Grigore Constantin Moisil). Am indicat, prin invocarea numelor unor savanți contemporani cu Vianu, un fragment semnificativ al unei tradiții eminente a filosofiei românești, aceea a oamenilor de știință reflexivi, preocupați de dimensiunea filosofică și metodologică a creației științifice. Această tradiție ar putea fi numită „linia lui Xenopol“ în filosofia românească. Dacă filosofia, în relația ei cu literatura, și-a găsit un exeget contemporan competent[35], celălalt „versant“ al filosofiei românești rămâne încă de investigat, deși opera filosofică a savanților români concurează, de la nivelul celor mai înalte standarde, cu filosofia sistematică, beneficiind, în plus, și de capacitatea de a putea fi recunoscută și în afara „granițelor“ limbii române. Nu s-a scris, din nefericire, istoria acestei direcții filosofice din cultura română. Ea este ilustrată de creații de o mare diversitate tipologică și rigoare metodologică. Modelul ei absolut este *Teoria istoriei* a lui Alexandru Xenopol, autorul tratatului întemeietor al istoriei românilor, dar și creatorul unei filosofii a istoriei care-i permitea să intre în dialog cu mari spirite europene. De la descoperirea unor „fapte“ remarcabile, la crearea de teorii sau

modele explicative noi, unele configurând direcții disciplinare viitoare, de la edificarea unor remarcabile opere de sinteză în știință până la inițierea unor metode de cercetare originale și fecunde sau a unor perspective de înțelegere a fundamentelor conceptuale ale cunoașterii științifice, creația științifică românească n-a rămas indiferentă la dimensiunea filosofică a cercetării. Operele lui Spiru Haret, Simion Mehedinți, Daniel Danielopolu, Octav Onicescu, Ștefan Odobleja, Mircea Eliade, Dimitrie Gusti, Dan Barbilian, Alexandru Proca, Grigore C. Moisil, Șerban Țițeica — pentru a indica doar câteva nume — au ilustrat în cultura românească, la momente diferite de timp, propensiunea metafizică a științei, nevoia de „exponențiere" filosofică a faptului științific pentru a-i determina regulile de inteligibilitate. Tudor Vianu se înscrie, prin efortul său constructiv și reflexiv, și în această tradiție, având în comun cu acești savanți aceeași „asumare a responsabilității metafizice" a culturii, ceea ce l-a individualizat fiind nu atât metoda sau modul de gândire, cât mai degrabă domeniul lor de aplicație, cultura modernă în întregul ei. Precauția cu care-și formulează ipotezele interpretative, dar și decizia de a le supune controlului „experimental" în contexte relevante, îndrumarea metodică și consecvența programatică îl înscriu pe Vianu pe coordonatele „spiritului științific în filosofie", ale acelei modalități care transformă problemele filosofice în teme ale unor ample *programe de cercetare*. Astfel, putem sublinia încă o dată „kantismul" lui Tudor Vianu, consonanța spiritului său cu ultima aserțiune identificată în opera postumă a lui Kant: *Philosophie — eine Wissenschaft*.

Gândirea filosofică a lui Vianu poate fi înțeleasă ca o realizare consecventă a unui amplu program teoretic. Dacă intențiile fundamentale și direcțiile lui principale au fost fixate în lucrarea *Semnificația filosofică a artei*, în celelalte opere sistematice sau „istorice" vom întâlni întregul complex de momente ce definesc o asemenea întreprindere specifică filosofiei ca cercetare. Teoria-cadru a programului lui Vianu o întâlnim formulată în *Introducere în teoria valorilor*, tratatul abstract, baza întregului proiect filosofic al lui Vianu. Aceasta e urmată de o serie de „teorii speciale", filosofia culturii, teoria operei de artă, estetica, fiecare având pandantul lor istoric. În final, încercarea de a regândi fundamentele filosofiei în urma experiențelor esențiale ale artei moderne și de a oferi un nou model pentru înțelegerea corelațiilor categoriale pare a degaja plenar „lecția metafizică" cea mai generală a experienței culturale moderne și a justifica întregul demers analitic și constructiv al programului. Nu este poate întâmplător — exprimând nivelul conștiinței

critice și voința de metodă — faptul că această structură logică a programului lui Vianu coincide, esențial, cu ordinea elaborării în timp a principalelor lui lucrări.

Teoria fundamentală a programului lui Vianu, concepută și interpretată de el însuși ca „teorie generală“, dincolo de fixarea încheieturilor unei structuri abstracte și de tipologia „elementelor“, are ca principală sarcină formularea „proiectului ontologic“ inițial al programului, determinarea statutului ontologic al valorilor. Semnificația contribuției lui Vianu în această problemă poate fi examinată din două puncte de vedere: (i) primul vizează capacitatea acestui proiect ontologic de a susține elaborările ulterioare ale sistemului, rolul lui constitutiv și regulativ, funcția lui „aplicativă“; (ii) cel de-al doilea se referă la consistența soluției propuse cu tipul de teorie prezentat *la acest nivel,* cu matricea abstractă a întregului program. Ne vom referi la ultimul aspect, adesea neglijat în hermeneutica filosofică, el probând „acordul fin“ între nivelul de abstracție al teoriei și tipul de interpretare sau soluție a temelor ei dominante, respectiv, capacitatea filosofului de a-și regla la nivelul abstracțiilor supreme jocul operațiilor constructive și registrul interogațiilor.

Tudor Vianu a propus, în timp, diferite formulări privind natura și obiectivitatea valorilor. Ele încercau să aproximeze un răspuns la o temă importantă a filosofiei, readusă în actualitate în filosofia de început de secol, filosofie ce tindea să acorde axiologiei rolul de disciplină filosofică centrală. Dar ele configurau și o soluție la contradicțiile, arbitrarul și incoerența unei epoci. Dincolo de „definițiile nominale“ ale valorilor sau de tentativa organizării lor într-un sistem, ne interesează mai mult tipul de existență la care acestea pot participa și modul în care ele se „realizează“ în acte de cultură și bunuri culturale. Valorile, după Vianu, au un gen de ființare ce nu poate fi descris categorial prin concepte generice (clasificatorii) sau categorii aristotelice („categoriile realității“); ele țin mai degrabă de orizontul virtualității, al imanenței întâlnirilor lucrurilor cu intenționalitatea conștiinței. Numite, uneori, „existențe ideale“, pentru a le evidenția „diferența ontologică“ față de realul actualizat, valorile, ca expresie a unor posibilități, nu vor putea fi definite direct sau caracterizate complet prin aplicarea unor categorii ale existenței determinate, ci ele trebuie privite mai cu seamă ca temeiuri sau factori de organizare a unor relații: „Valoarea este pentru noi expresia unei anumite posibilități, a posibilității unei adaptări satisfăcătoare între lucruri și conștiință. Cine resimte o valoare realizează această adaptare. Cine o dorește încearcă s-o realizeze. Cine n-o dorește și n-o resimte n-a realizat-o încă, dar o poate realiza în mo-

mentul în care condițiile adaptării vor fi date. Oamenii sunt mereu alții, nevoile lor se pot schimba și obiectele care să le satisfacă pot să dispară sau să se ascundă. Rămâne într-aceasta ceva permanent, și anume valoarea, ca expresie ideală a unui acord între eu și lume, care poate fi oricând realizat“[36]. În căutarea „adâncimii lor ontologice“, idealitatea valorilor, afirmată de Vianu, are, pe de o parte, rolul „negativ“ de a le delimita ființarea lor de aceea a realităților concrete (caracterizabile în cadrul judecăților determinative prin concepte generice) sau de aceea a entităților postulate de metafizicile substanțialiste ale „elementelor“, iar pe de altă parte, sugerează funcția lor „pozitivă“, analogă „elementelor ideale“ ale matematicii, aceea nu doar de a prelungi în imaginar componentele realului, ci și de a funda și organiza subiacent conexiunile existențelor (ele „statuează exemplul unui acord“); ele nu sunt entități-substanțe, forme platonice etc., ci mai degrabă operatori funcționali ai logicii conexiunilor. De aceea, „cearta universaliilor“, desfășurată începând cu scolastica în termenii unui esențialism substanțialist nu are relevanță pentru ontologia valorilor[37]. „Iraționalitatea“ valorilor, afirmată de Vianu, exprimă imposibilitatea de a subsuma natura valorilor unei logici clasice a conceptelor: „Se poate spune că valorile n-au alt genus proximum decât totalitatea lor. Aceasta înseamnă că lumea valorilor este o lume originală. Este originală mai întâi pentru că, privită ca întreg, nu poate fi înțeleasă în dependență de vreuna din categoriile realității.“[38]

S-a considerat uneori că Vianu nu este consecvent în formulările sale asupra statutului valorilor. Se poate observa însă ușor că aceste formulări „diferite“ exprimă, în anumite contexte, funcțiile particulare ale acestora, sau ele pot indica aspecte ale acțiunii valorilor la diferite niveluri ale structurării unei „culturi deplin dezvoltate“. În general însă spectrul acestor caracterizări contextuale, ce se întinde de la formulări de genul „valoarea — obiectul unei dorințe“ până la înțelegerea valorii ca „principiu formal al unei opere“, se subsumează (dovadă peremptorie modul în care fiecare asemenea reprezentare particulară se corelează structural unul și multiplul) unei matrici sau model comun de gândire: valoarea ca nucleu determinativ al unei virtualități: „cine descoperă o valoare o cuprinde neapărat nu numai ca obiect actual al dorinței sale, dar și ca obiectul virtual al tuturor dorințelor de același fel... Oricine cuprinde o valoare afirmă în ea obiectul posibil al tuturor cunoștințelor deziderative, instrumentate în același fel cu ale lui.“[39] Coerența interpretării valorilor prin super-categoria virtualității cu tipul teoriei generale a valorilor (teorie „de posibilitate“) confirmă „sunetul

plin" al acestei abstracții speculative, spiritul de finețe al geometriei. În axiologia lui Tudor Vianu, experiența de reciclare a abstracțiilor, proprie gândirii teoretice moderne, își dă întâlnire cu lecția fenomenologiei, „pragul critic" al filosofiei contemporane.

Tema centrală a filosofiei culturii a lui Vianu, care reprezenta „obsesia" culturii moderne, a fost aceea a conflictului valorilor. Recunoscând semnificația intervenției lui Kant în demonstrarea autonomiei domeniilor creației valorice, care a condus însă la separarea și autonomizarea valorilor, la pierderea organicității culturii, Vianu va încerca o soluție metafizică la problema „crizei culturii", ce intenționa să depășească interpretările din timpul său, care considerau că „vremea noastră este lipsită de fundamentul unei inspirații mai adânci, de un subconștient metafizic creator, din care feluritele manifestări de cultură să se ridice cu vigoarea pe care o asigură tuturor creațiunilor existența unui substrat fecund"[40]. Vianu pretinde, prin modelul său cultural, să dovedească, împotriva criticilor foarte generale adresate timpului nostru, că „epoca noastră pare cu adevărat a trăi în puterea unui mit generos și fecund. O viziune centrală poate fi regăsită cu oarecare înlesnire în perspectiva adâncă a culturii noastre"[41]. Invocarea unui nou mit creator — ca temei pentru o nouă organizare fertilă a culturii — este, la Vianu, consecința unei „cercetări critice", menită să degajeze, în final, reprezentarea metafizică ce poate justifica „unitatea conștiinței axiologice" și, ca urmare, organicitatea culturală.

Vianu nu împărtășea interpretările reducționiste prin care „conflictul valorilor" se soluționa — în cadrul aceluiași orizont ontologic — prin subordonarea tuturor domeniilor de realizare valorică unuia particular, prin privilegierea unui relativ și transformarea lui nejustificată în absolut. Încercările de acest gen, constatând contrastul valorilor fundamentale la nivelul „propozițiilor de bază ale atitudinilor culturale", propuneau o „conciliere prin subordonare, conciliere cu caracter logic"[42]. Acestei perspective Vianu îi opune un alt model teoretic al „posibilității resolidarizării valorilor", al unei unificări nereducționiste a domeniilor culturii. Pentru aceasta era necesară depășirea orizontului „realizărilor" culturale și sondarea temeiurilor generale ale posibilității culturii, trecerea investigației la alt nivel și, corespunzător, utilizarea unei noi metode: posibilitatea unei asemenea unificări „răspunde metodei noastre proprii și care constă din resolidarizarea acestor valori în interiorul structurii psihice, prin trăirea mai adâncă a uneia dintre ele"[43].

Această metodă va trebui să depășească abordarea formelor culturii la nivelul „caracterelor lor diferențiale", unde se poate ob-

serva conflictul acut, fără a putea însă proceda pe calea logică obișnuită, a determinării unui gen proxim pentru aceste valori, întrucât așa ceva nu există (genul proxim al valorilor este totalitatea lor). Ea trebuie să ajungă la ființa valorilor, care nu poate fi reprezentată ca un concept generic și justificată inductiv. De aceea Vianu apelează la o metodă originală, la o „metodă intensivă". Aceasta este diferit numită și caracterizată în cuprinsul lucrărilor sale. În *Filosofia culturii* ea este determinată ca „trăire cu toată intensitatea" a unei anumite specializări culturale, pentru a ajunge la acea *structură sufletească unitară*, sursă a genezei și comunicării valorilor. Evidențierea ei ne va permite „să interpretăm unele din produsele culturii omenești prin valori deosebite de acelea pe care le întruchipează, adică să interpretăm filosoficește arta sau să interpretăm artisticește filosofia"[44]. Cu alte cuvinte, să le convertim reciproc sau, și mai important, să le dovedim convertibilitatea lor cu ființa generică a valorilor în unitatea structurii subiectului axiologic, să le justificăm modul lor de a fi ca „unul multiplu". Aceste caracterizări nu ne oferă o determinare operațională a metodei. Mai mult, în diverse contexte, Vianu pare a apropia metoda sa fie de aceea a „psihologiei structurale", fie de aceea a cercetării fenomenologice. Aceste apropieri nu conduc însă la identificări, deoarece, în fiecare caz, Vianu semnalează dificultățile acestora. Asemenea apropieri sunt doar analogice și euristice. Astfel, în *Autonomizarea esteticii* (1931), acordând un spațiu larg metodei și perspectivei fenomenologice în studiul artei, ajunge la concluzii deosebit de semnificative cu privire la natura metodologică a cercetării axiologice. Vianu apreciază contribuția descrierii fenomenologice, aplicată la artă, contribuția ei la „procesul de eliberare a esteticului și de eliberare a artei", urmare a aplicării metodei ei „aristocratice" (cum o denumea M. Geiger), care „socotește a putea cuprinde firea esteticului prin intuirea unui singur obiect frumos"[45]. Această metodă, pretind fenomenologii, „n-are obișnuitul caracter *democratic* al metodelor care operează în studiul naturii", ea nu procedează inductiv asupra unei multiplicități de obiecte concrete. Vianu îi reproșează însă acestei abordări, cu toate meritele ei, faptul că, proiectând elementele constitutive ale artei în modul unor entități platonice, ignorând complexitatea structurală imanentă a artisticului („nu s-a observat cu destulă limpezime câte straturi de valori și interese felurite intră în compoziția fenomenului artistic"), nu poate rezolva problema individuației operei de artă: „Dar autonomizarea esteticului, în felul întreprins de fenomenologi, este legată de unele dificultăți, pe care nu dorim nicidecum să le ascundem. Dacă, în adevăr, estetica feno-

menologică nu dorește să descrie decât obiecte estetice ideale, cum va regăsi ea calea către feluritele creații particulare pe care istoria artei le propune meditației noastre? Știind ce este obiectul estetic în general și când vom ști, pe rând, ce este muzica, apoi muzica de cameră, apoi quatorul, nu vom avea încă toate elementele necesare pentru înțelegerea artistică a cutărui quator de Beethoven. Ba chiar, oprindu-ne atenția asupra structurilor ideale din regnul semnificațiilor, găsim drumul închis către comprehensiunea operelor concrete. În fine, cunoscând esența ideală a muzicii, nu vom stăpâni nici un element necesar înțelegerii evoluției muzicii în lumea modernă. Între fixitatea structurilor ideale și devenirea vieții muzicale istorice există, cu alte cuvinte, o prăpastie pe care fenomenologia nu ne ajută nicidecum să o umplem... Astfel, oricare ar fi meritele intuiției semnificațiilor statice ale fenomenologiei, considerarea artei din punctul de vedere al devenirii ei trebuie adăugată cercetării, pentru ca inteligența noastră să ajungă a stăpâni fenomenul artistic până la ultima lui adâncime. Întrunirea celor două perspective va fi o altă preocupare a esteticii viitorului“[46].

Obiecția adresată aici fenomenologiei este, evident, de ordin metafizic. Ea semnalează eșecul acestei reconstrucții a naturii artei în fața marii probleme filosofice, determinată de Aristotel și Kant ca o temă a oricărei metafizici (generale sau speciale), o condiție de acceptabilitate a oricărei reconstrucții raționale a existenței ca totalitate sau a unui domeniu semnificativ al experienței: *individuația*, înțelegerea, prin categorii, a constituției ireductibile a particularilor, explicația rațională fără rest a ființărilor individuale ale lumii. Soluția lui Vianu nu indică o metodă exactă și unică, aptă să rezolve „definitiv“ (fie și numai în domeniul experienței artistice) problema individuației, cât mai degrabă ea redefinește natura problemei, o reproiectează filosofic ca o veritabilă temă a unui amplu proces de cercetare: „Este de sperat deci că cercetarea viitoare va întreprinde anchete complete asupra artei, în care să se poată însuma rezultatele obținute din toate perspectivele în care ea poate fi considerată. Astăzi ne găsim pe acest drum și, urmându-l, este sigur că estetica viitorului va renunța la forma dogmatică pe care o producea în trecut tendința de a generaliza pe temeiul unuia singur dintre momentele artei. Estetica viitorului este sigur că va lua forma critică, conștientă de multiplicitatea internă a fenomenului artistic și tolerantă față de oricare dintre metodele care își pot aduce foloasele lor“[47].

Din asemenea considerații putem degaja ideea că „metoda intensivă“ a lui Vianu nu este încă o variantă „aristocratică“ de acces

favorizat la „esenţe", ci numai sublinierea complexităţii procedeelor sau abordărilor necesare, care, în conlucrarea şi complementaritatea lor, iluminată de spiritul critic, ar permite aproximarea realităţii secunde a valorilor. Nu o metodă unică şi generală, ci studiul metodologic coordonat şi supravegheat critic („însumarea perspectivelor") ar deschide accesul la domeniul valorilor. Reinterpretată astfel, „metoda intensivă" a lui Vianu nu înseamnă abandonarea ideii de metodă, ci „densificarea" ei, abandonarea idealului „aristocratic" al unui drum de acces unic şi general valabil la structurile determinative prezente activ în orizontul valorilor, acel loc de întâlnire al aptitudinilor fundamentale.

Problema conflictului valorilor, de fapt a conflictului realizărilor valorice, se poate rezolva astfel prin „metoda infinitezimală" — prin determinarea valorilor „exponente" ale culturii, prin adâncirea cercetării culturii până la condiţiile ei de posibilitate, la dimensiunile multiple ale unei structuri fundamentale, care pot comunica şi interacţiona în acţiunea lor fondatoare. Se împletesc, în această soluţie metafizică, ideile lui Vianu asupra statutului valorilor, a tipului lor de generalitate şi validitate cu „activismul" concepţiei sale culturale şi cu viziunea sa asupra „unităţii conştiinţei axiologice a omului".

Trecând la un alt palier al construcţiei filosofice a lui Vianu, metafizica operei de artă, vom observa că aceeaşi „perspectivă de totalitate" domină şi aici tipul investigaţiilor. Acestă atitudine, proprie studiilor lui Vianu, indiferent dacă ele reprezentau întreprinderi sistematice sau istorice, nu constituie doar efectul metodei comparativiste, atât de invocată în legătură cu specificul cercetărilor sale, cât mai degrabă este semnul profund al unei arhitectonici conceptuale, al tentativei sale de a examina opera de artă până la condiţiile ei de posibilitate, de a-i evidenţia structura în individualitatea ei ontologică ireductibilă. Analizele de tip istoric, stilistic, morfologic etc., pe care Vianu le-a consacrat creaţiilor artistice, erau menite să se adâncească în mod firesc într-un studiu metafizic, într-un program de explicaţie a operei de artă, având ca temă schimbarea de regim ontologic produsă în orizontul creaţiei, îndeosebi al creaţiei artistice. Aşadar, ontologia operei de artă, cu propriul ei *principium individuationis,* întregea în mod natural cercetarea estetică a lui Tudor Vianu, configurând şi determinând o veritabilă metafizică specială a artei.

Într-o mărturisire asupra creaţiei sale, Vianu afirma: „Desigur, omul care a trecut de miezul vieţii lui şi a împlinit o parte din sarcina ce i-a fost hărăzită priveşte în urmă şi caută firele prin care se

leagă feluritele lui lucrări, stabilește între acestea punctele de intersecție și de convergență, concepe rolul întregii lui osteneli ca pe o singură *operă*“[48]. Această mărturisire pare a ne sugera că metafizica operei — ale cărei liniamente le propune în lucrarea *Tezele unei filosofii a operei* — ar reprezenta, cum spunea însuși Vianu, „produsul necesar al cercetării mele de până acum“[49]. Ea nu este însă numai o sinteză recapitulativă a ideilor la care a ajuns în abordările particulare anterioare, ci trecerea în alt plan a investigației, ridicarea ei la „puterea filosoficului“. Condiționate doar de cercetările speciale anterioare, ideile lui Vianu privind ontologia operei de artă se constituie în urma unui nou tip de interogație și a unui alt demers metodologic. Acesta trebuia să integreze descrierea fenomenologică, teoria constituirii formale, „nișa ecologică“ și perspectiva imanent-dinamică. Cum vor fi corelate aceste perspective metodologice care au generat, în vremea lui Vianu, tot atâtea filosofii cu pretenție de unică interpretare a „naturii“ operei de artă, nu este obiectivul acestei prezentări. Aici dorim doar să evidențiem semnificația unor idei ale acestui program de metafizică specială, ale acestei teorii generale sau fenomenologie a operei.

Studiul operelor de artă, îndeosebi din vremea modernă, l-a condus pe Vianu la formularea unui răspuns la problema statutului lor ontologic care permite coordonarea perspectivei imanente cu cea corelativă, naturii configuraționale cu cea expresivă ale înfăptuirilor artistice. Cele două „naturi“ ale operei de artă nu definesc decât „perspective“, centrate fie pe „logica construcției“ operei, fie pe relațiile ei cu autorul care a produs-o și cu mediul în care aceasta a fost introdusă. Aceste perspective pot fi armonizate prin acceptarea realității operei ca o structură deschisă, ce admite ca un fapt neparadoxal nu doar mai multe interpretări, ci și o substanță multiplu articulată și in-formată, respectiv, o pluralitate de niveluri de organizare și condiționare.

Natura operei este determinată de Vianu ca „formă imanent solidară cu ideea ei“. Spre deosebire de fenomenele naturii, al căror tip sau model general le este atribuit doar prin interpretarea noastră, fiind dependent de modurile istorice ale explicației teoretice, faptele istoriei (iar „toate operele omului sunt fapte istorice“, „moduri de realizare de sine a umanității, chipuri în care aceasta își proiectează scopurile ei generale“[50]), posedă o „idealitate imanentă; la rândul lor, operele artistice „realizează gradul cel mai înalt al imanenței ideii în formă“[51].

Orice metafizică, indiferent de domeniul ei de aplicație originară, pe lângă problema statutului entităților fundamentale, trebuie

să răspundă şi la problema individuaţiei, să formuleze un principiu al individuaţiei sau să propună condiţii şi criterii ce asigură distingerea până la identitate a alcătuirilor complexe ale lumii. În cazul operelor de artă, în acord cu marea tradiţie filosofică a kantismului, metafizica lui Vianu conferă *formei* rolul eminent al individuării. Forma prin care se va individua opera va reprezenta un mod irepetabil de a „integra o multiplicitate", de a da unitate unei complexiuni, de a con-forma o diversitate de materiale date: „Orice operă este un întreg multiplu. Din acest punct de vedere, a crea o operă înseamnă a duce mai departe lucrarea de organizare formală a naturii"[51].

Orice operă însă, fie ea realizată de un savant, filosof sau artist, are o originalitate diferită de cea doar temporal-existenţială a corpurilor sau fiinţărilor naturale; ea are o noutate „calitativ-originală"[52]. Operele de artă, la rândul lor, alcătuiesc o clasă aparte; ele nu sunt *generic*-originale, nu-şi determină tipologic originalitatea, nu sunt invariante faţă de diferitele *Darstellungsformen*, ca operele ştiinţei şi ale filosofiei raţionale. Ele sunt „atât de indisolubil legate de forma înfăţişării lor materiale încît orice schimbare a acesteia le modifică sensul şi valoarea"[53]. Realitatea lor e ireductibilă la „tipuri ideale" sau concepte generice. Ea presupune o indisociabilă legătură între semnificaţie şi forma manifestării ei materiale. Astfel se explică distincţia ontologică a operei de artă: „Opera e produsul finalist şi înzestrat cu valoare a unui creator moral, care, întrebuinţând un material şi integrând o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou. Acest obiect calitativ nou este original şi simbolic în cazul operelor filosofiei şi ale ştiinţei. El este imutabil original şi ilimitat simbolic în cazul operelor artei"[54].

Această natură pare a apropia opera de artă de realitatea transcendentă a ideilor platonice. Este, după Vianu, doar o aparenţă, sau, cel mult, o similaritate parţială. Existenţa unei „legalităţi autonome şi imanente a operei" nu cere, ca teorie explicativă, „realismul platonic al operei de artă", ci ea poate fi înţeleasă ca „efect care rezultă, pentru conştiinţa creatorului, atunci când el s-a angajat în realizarea unui scop, când s-a încatenat într-o finalitate, pe care, deşi el însuşi a ales-o, trebuie să continue a o lumina şi trebuie să o apere împotriva sugestiilor lăturalnice"[55].

Pe de altă parte, opera, deşi cu o anumită autonomie ontică, nu are o existenţă „deplină", ci una „ipotetică" şi „fluctuantă", fiind o fiinţare ce presupune nu doar o structură imanentă, ci (conform definiţiei „valorii") şi o relaţie cu subiectul valorizant ce determină ca acea configuraţie să reprezinte o posibilitate permanentă de a

satisface o anumită dorință. Opera de artă ființează pe două planuri, unul autonom și altul corelativ, de fapt, dublu corelativ, având în vedere atât „captarea“ operei de un subiect valorizant, cât și calitatea ei de a „exprima“ un creator.

Punând, în general, în seama formei principiul individuării, Vianu era un kantian prea avizat pentru a considera că prin invocarea unui singur principiu general al individuației am putea răspunde la întrebarea cu privire la „intimitatea individuală a unei opere“, la existența ei „singular-individuală“. Teoria generală a operei nu poate oferi un asemenea răspuns. Descrierea fenomenologică oferă doar o schemă de interpretare și arhitectonica unor clase de entități, dar ea nu „explică individualul“ ca realizare irepetabilă a unei ființe unice. Schița programului metafizic al lui Vianu se încheie de aceea în mod firesc cu această aserțiune semnificativă: „Știința formelor artistice n-are decât o valoare propedeutică; ea poate fi apoi un adjuvant al istoriei. Conceptul filosofic al formei ne oprește să acordăm acestei științe o altă însemnătate. Formele fiind, în fiecare creație de artă unice, ele nu admit comparație și nici generalizarea asupra lor. Știința formelor ne duce numai până în preajma acestora; de aici înainte intră în drepturile ei cunoașterea individuală, aceea a criticii artistice“.

Această *Critică artistică* este concepută de Vianu, în cadrul programului său, ca o disciplină cu semnificație filosofică, ce participă la articularea finală a unui proiect arhitectonic, reprezentând analogul celei de-a treia *Critici* kantiene, *Critica puterii de judecată*, a acelei capacități self-determinative și teleologice căreia Kant îi delega problema epistemică și estetică a individualului. Analogia structurală și funcțională între relația disciplinară dintre *Critica rațiunii pure* și *Critica puterii de judecată* — pe de o parte — și *Estetica* și *Critica artistică*, pe de alta, este explicit formulată și suficient întemeiată de Vianu în *Tezele unei filosofii a operei* și în *Estetica*. În ultima lucrare, Vianu scria: „Dar, deoarece critica artistică nu este o simplă aplicare a principiilor estetice, în relația în care stă o activitate practică cu fundamentul ei teoretic, nu rezultă cumva că estetica poate rămâne indiferentă criticilor? Este sigur că lucrurile nu stau așa, deoarece principiile estetice trebuie să rămînă la dispoziția criticului pentru a interveni ca forțe valorificatoare în momentul în care procesul critic este destul de înaintat. Dar intervenția aceasta nu apare ca un act deliberat, în care principiile și impresiile se confruntă ca două serii de elemente exterioare unele altora.“ Acest statut disciplinar al criticii de artă era clar determinat de Vianu în tratatul său de estetică. Iar prin aceasta se specifi-

ca şi rolul ei: „Principiile valorificatoare ale esteticii intervin în lucrarea critică dinlăuntru, ca nişte forţe adânc însumate ale conştiinţei criticului, ca nişte energii spontane ale culturii lui. Criticul nu poate rămâne un simplu contemplator mai sensibil; el trebuie să aibă şi o conştiinţă estetică, şi dacă această conştiinţă a trecut şi prin şcoala reflecţiei filosofice asupra artei, este de presupus că reacţiile lui vor fi mai bogate şi mai complete"[56].

Perspectiva teoretică asupra naturii şi individualităţii operei de artă solidarizează proiectul metafizicii lui Vianu unei modalităţi nespeculative de filosofare, unui stil prin care filosofia se determină esenţialmente ca cercetare. Iar cercetarea devine, la rândul ei, pentru Vianu, o „formă de viaţă".

Dacă sunt necesare pentru înţelegerea filosofiei ca cercetare ideile de analiză, ordine intelectuală, sistem, nu mai puţin importantă este sublinierea excepţională a lui Vianu: intrat sub auspiciile unei proiecţii intelectuale de tipul cercetării, orice domeniu dobândeşte o continuitate intelectuală care-i conferă un pattern ireductibil. În Prefaţa la ediţia a doua a *Esteticii*, Vianu scria: „Într-un domeniu în care este cunoscut locul pe care-l deţine improvizaţia grăbită şi arbitrară am crezut că nu trebuie să mă abat de la ceea ce alcătuieşte norma de procedare a oricăreia dintre ştiinţele naturii şi ale spiritului, adică reluarea cercetării din punctul în care o lăsase investigaţia anterioară şi folosirea tuturor câştigurilor valide ale acesteia"[57]. Într-o epocă în care derridadaismul postmodern autorizează mai degrabă „improvizaţia descusută" şi reflecţia impresionistă sunt cu atât mai necesare imperativele raţionale cărora Vianu le-a fost fidel de-a lungul întregii sale vieţi creatoare, imperative şi norme metodologice specifice filosofiei teoretice, înţeleasă ca activitate de investigaţie raţională, şi nu ca mărturisire a unui Eu supradimensionat. „Îmi dau bine seama că în câmpul discuţiilor asupra artei se vor încrucişa întotdeauna două temperamente, dintre care unul urmăreşte să impună un punct de vedere, în timp ce al doilea preferă să cunoască"[58].

O ultimă treaptă a construcţiei filosofice a lui Vianu, care ar fi încheiat un ciclu al programului său, deschizând în acelaşi timp noi orizonturi pentru investigaţiile viitoare, intenţiona să degajeze „lecţia metafizică" supremă a experienţei culturii moderne. Pornind de la situaţia privilegiată a artei în epoca modernă şi la locul eminent al esteticii în configuraţia arhitectonică a filosofiei, Vianu spera să poată oferi în viitor „o lucrare de filosofie generală, organizată din perspectiva artei şi a frumosului"[59], o ontologie estetică prin care să se convertească experienţa artei într-o nouă perspectivă de totalita-

te. Arta modernă și „atitudinea estetică“ pot releva, în primul rând, o „nouă dimensiune a realului“, extinzând și corectând viziunea științifică: „Pentru acel care privește lumea din perspectiva estetică, lumea aceasta nu este numai o suprafață în care fenomenele se găsesc împreunate în raporturi de coexistență sau în care ele se succed, ci este în același timp o suprafață străluminată de un adânc semnificativ.“[60]

O asemenea explorare metafizică din perspectiva experienței artistice poate conduce la o „concepție estetică asupra lumii“, care să contribuie pe multiple planuri la „reforma metodologică“ a spiritului filosofic. Ea poate oferi un nou schematism al categoriilor (o nouă „icoană a lumii“, cum se exprima Vianu), diferit de acela al științei matematice a naturii, pe care-l explora Kant în prima sa *Critică*, un schematism capabil să medieze rolul constructiv al gândirii categoriale în mediul unor noi organizări ale realului. Ea cere, de asemenea, o „logică estetică“, a cărei schiță o încearcă Vianu într-un curs universitar din anii 1932-1933. Dar „gândirea estetică“ poate oferi de asemenea o veritabilă „experiență a elementelor“, conducând la reformularea marilor poziții și atitudini în raport cu „problemele cardinale ale filosofiei moderne și contemporane“. În corelațiile raționalitate-iraționalitate, parte și întreg (totalitate), cauzalitate-finalitate, libertate și determinism, Vianu pare a identifica noile antinomii ale rațiunii, cărora încearcă să le ofere soluții noi din perspectiva esteticii. Problema pe care și-a asumat-o în amplul său studiu din 1945, rămas în manuscris, *Problemele filosofice ale esteticii*, era tocmai de a „vedea ce răspunsuri poate să dea estetica la câteva din principalele întrebări ale filosofiei moderne“[61], în care „se confruntă teze paralele și opuse“. În general, sensul „soluțiilor“ lui Vianu era acela de a căuta, dincolo de complementaritatea directă a pozițiilor, un orizont adânc de existență care să releve putința armonizării lor, în care tezele opuse, dar și problemele în totalitatea lor să participe la o structură de relații mai fecunde: „Raționalitatea este esențialmente raționalitate. Aceasta este una din axiomele adoptate în expunerea noastră.“[62]

Temeiul unei asemenea construcții metafizice prin generalizarea unei experiențe determinate se află în această gândire ce implică solidaritatea perspectivelor la nivelul structurilor determinative: „Dacă putem afirma imanența spiritului sau posibilitatea de imanentizare spirituală a realității, lucrul acesta trebuie să-l demonstreze în special experiența artei. Dacă într-un singur punct al lumii reușește spiritualizarea realului, atunci teoreticește se poate admite soluția spiritualizării lui indefinite.“[63] Această explicație nu

oferă doar temeiul posibilității unei „convertiri metafizice" a experienței artei pentru regândirea unei singure opoziții tematice, ci chiar cheia oricărei generalizări imaginative a unei experiențe cruciale pentru a fi exponențiată filosofic.

Regândirea disciplinelor filosofice ca tip de cercetare, după spiritul științelor moderne, este, după Vianu, o consecință necesară a schimbării, în acea epocă, a înseși imaginii lumii, înlocuirea reprezentării lumii ca un „cosmos", un întreg armonios, prin ideea unui „complex inextricabil de serii cauzale, pornite din infinitul timpului și spațiului, fără reprezentarea unui scop oarecare"[64]. Atunci, treptat, „conștiința omenirii s-a obișnuit cu ideea că opera științei nu se poate desăvârși prin efortul speculativ al unui singur om, nici printr-un efort speculativ continuu, dar că stă mai degrabă în natura activității științifice de a completa prin integrări parțiale, la care să colaboreze toți oamenii unei generații și toate generațiile între ele. Această nouă metodă de lucru decurgea din noua icoană a lumii... Vechea icoană a lumii era un tablou căruia artistul (pentru a întrebuința un termen care circulă printre artiști) îi adăugase «finitul», accentul ultim revelator, prin care bucata se întregește și se încunună. O semnificație totală și permanentă se degaja din această operă de artă, în care părțile se comportau între ele cu armonia ce caracterizează frumoasa complexiune a unui organism viu și sănătos... Este destul să spunem că, în concepțiunea care se substitui concepțiunii vechi, universul se goli deodată de orice semnificare. Succesiunea cauzelor și efectelor se arătă că aleargă la infinit, fără menire și fără scop. Nimeni nu mai crezu în acea caritabilă intervenție a divinității, care potrivește între ele lucrurile acestei lumi, cum ar potrivi ornicele din atelierul unui ceasornicar, și pentru că această credință dispăru din conștiința oamenilor, inima lor deveni nemângâiată. Pentru a explica echilibrul dintre elementele lumii, care oricum continuă să existe și să funcționeze, deși lipsa ei de idealitate internă ar trebui s-o abandoneze mai degrabă haosului și anarhiei, cercetătorii au presupus între aceste elemente acțiunea irelevantă a puterilor naturale și între indivizii care compun societățile omenești și promovează istoria, lupta omului cu natura inclementă și bestiala luptă a oamenilor între ei. Vechiul univers elocvent și armonios fu astfel înlocuit cu un univers mut și dizarmonic"[65]. Această nouă imagine a universului real a determinat o veritabilă „reformă metodologică": „Edificiul integral al științei se ridică astăzi prin totalizarea rezultatelor speciale. Încrederea carteziană în puterea și roadele speculației e înlocuită printr-o îndoială plină de modestie față de ceea ce spiritul cercetătorului individual

poate produce singur, și prin nevoia de a apela la rezultatele tuturor sforțărilor desfășurate înlăuntrul acestei epoci și de-a lungul timpului. Munca științifică se socializează. Erudiția, pentru care cartezianul profesa cel mai mare dispreț, începe să se bucure de o nouă cinste. Valoarea erudiției în știința modernă diferă, cu toate acestea, de aceea pe care ea o avea la umaniștii Renașterii. Căci, pe când la aceștia din urmă ea joacă un rol pur autoritativ, servește anume să sprijine o părere modernă prin mărturii antice, în știința modernă ea are rolul de a completa într-un punct eterogen munca specială a cercetătorului și de a coordona astfel niște rezultate care nu pot fi decât parțiale."[66] Împrumutând termenii clasici ai descrierii structurii metodei științei moderne, Vianu conchide: „Pe când în acea alternanță de analiză și sinteză, de care nici o întreprindere științifică nu se poate scuti, vechea știință punea accentul mai ales pe sinteză, știința nouă accentuează mai ales analiza. Ceea ce o interesează sunt mai mult deosebirile decât asemănările. Ea se hotărăște mai greu la generalizare pentru că vrea să cuprindă mai adânc temeiul unei generalități. Va considera deci cu o deosebită atenție abaterile de la regulă, cazurile rare, micile fapte caracteristice, în speranța că, din încordarea proprie contrastelor și anomaliilor, se va revela un principiu mai simplu și mai adânc."[67]

Acest spirit analitic și experimental, care marca drumul gândirii lui Vianu de la primele lucrări filosofice, se distinge de „modul speculativ" al disciplinelor filosofice, mod caracterizat, în cazul esteticii, astfel: „Estetica speculativă se găsea în paradoxala situație de a voi să epuizeze dintr-o dată obiectul specific oferit cercetării sale"; în estetică domnea tendința de a „îmbrățișa întreaga cuprindere a obiectului și de a epuiza printr-o singură emisiune taina lui cea mai adâncă. Principiile trezesc în știința noastră un interes cu mult mai mare decât faptele particulare. Afirmația sufocă cercetarea"[68].

Reconstrucția filosofiei ca întreg și a disciplinelor ei speciale ca moduri ale gândirii investigatoare, analitice și experimentale, este și astăzi șansa lor de a rămâne elemente active în cuprinsul civilizației contemporane.

Ilie PÂRVU

NOTE

1. Tudor Vianu, *Semnificația filosofică a artei*, în *Opere*, vol. 7, București, Editura Minerva, p. 465.
2. *Ibidem*, p. 462.
3. *Ibidem*, p. 464.
4. Tudor Vianu, *Problemele filosofice ale esteticii*, în *Opere*, vol. 7, p. 621.
5. Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, Editura Casa Școalelor, 1943, p. 11.
6. Tudor Vianu, *Opere*, vol. 7, p. 361.
7. *Idem*.
8. *Ibidem*, pp. 361–362.
9. *Ibidem*, p. 362.
10. Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, p. 238.
11. Lewis Beck, *Was haben wir von Kant gelernt*, „Kant-Studien“, Heft 1, 1981.
12. Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, p. 14.
13. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A172/B213.
14. Tudor Vianu, *Opere*, vol. 7, p. 361.
15. Mircea Martin, *Actualitatea lui Tudor Vianu*, „Academica“, VIII (1998) nr. 3, 1998.
16. *Idem*.
17. Tudor Vianu, *Filosofia culturii*, Ed. II, Editura Publicom, București, 1945, p. 52.
18. *Ibidem*, p. 74.
19. *Ibidem*, p. 137.
20. Tudor Vianu, *Introducere în știința culturii* (*Ideile fundamentale ale culturii moderne*), în *Opere*, vol. 9, p. 530.
21. *Idem*.
22. *Idem*.
23. *Idem*.
24. Tudor Vianu, *Introducere în teoria valorilor — întemeiată pe observația conștiinței*, în *Opere*, vol. 9, p. 66.
25. *Ibidem*, p. 529.
26. Tudor Vianu, *Despre experiență*, în *Opere*, vol. 9, p. 353.
27. *Idem*.
28. Tudor Vianu, *Metodă și obiect*, în *Opere*, vol. 9, p. 193.
29. *Ibidem*, pp. 191–192.
30. *Ibidem*, pp. 192–193.
31. Arthur C. Danto, *Philosophy as/and/of Literature*, *Proceedings and Adresses of The American Philosophical Association*, 55 (1984), nr. 1, p. 8.
32. Adrian Marino, *Tudor Vianu: Filosofie și poezie*, „Viața Românească“, nr. 1–2, 1945.
33. Mircea Eliade, *Critica decorativă*, „Vremea“, 7 iulie 1935.
34. Mihail Sebastian, *Un cuvânt la o polemică*, „Rampa“, 12 iunie 1935.
35. Vezi Ion Ianoși, *O istorie a filosofiei românești*, Cluj, Apostrof, 1996.
36. Tudor Vianu, *Originea și valabilitatea valorilor*, în *Opere*, vol. 8, p. 34.
37. *Ibidem*, p. 129.
38. Tudor Vianu, *Filosofia culturii*, în *Opere*, vol. 8, p. 162.
39. Tudor Vianu, *Introducere în teoria valorilor*, în *Opere*, vol. 8, p. 82.
40. Tudor Vianu, *Filosofia culturii*, Ed. II, p. 248.
41. *Ibidem*, p. 249.

42. *Ibidem*, p. 109.
43. *Ibidem*, p. 110.
44. *Ibidem*, p. 112.
45. Tudor Vianu, *Autonomizarea esteticii,* în *Opere*, vol. 7, p. 346.
46. *Ibidem*, p. 357.
47. *Ibidem*, pp. 356–357.
48. Tudor Vianu, *Tezele unei filosofii a operei*, în *Postume*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 167.
49. *Idem.*
50. *Ibidem*, p. 200.
51. *Ibidem*, pp. 171–172.
52. *Idem.*
53. *Ibidem*, p. 173.
54. *Idem.*
55. *Ibidem*, pp. 176–177.
56. Tudor Vianu, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 364.
57. *Ibidem*, p. 3.
58. *Ibidem*, p. 4.
59. Tudor Vianu, *Problemele filosofice ale esteticii,* în *Opere*, vol. 8, p. 738.
60. Tudor Vianu, *Istoria doctrinelor de estetică din Antichitate până la Kant,* în *Opere*, vol. 13, p. 12.
61. Tudor Vianu, *Problemele filosofice ale esteticii,* în *Opere*, vol. 8, p. 735.
62. *Ibidem*, p. 737.
63. *Idem.*
64. Tudor Vianu, *Spiritul nou în estetică*, în *Opere*, vol. 8, p. 139.
65. *Idem.*
66. *Ibidem*, p. 140.
67. *Idem.*
68. *Ibidem*, pp. 138–140.

REPERE CRITICE

Ștefan Afloroaei, *Cum este posibilă filosofia în Estul Europei*, Iași, Polirom, 1997.
Nicolae Balotă, *Tudor Vianu*, în *Arte Poetice ale secolului XX*, București, Minerva, 1976.
Ion Biberi, *Tudor Vianu*, București, Editura pentru Literatură, 1966.
Lucian Blaga, *Un studiu al d-lui Vianu*, „Cuvântul", II, nr. 134, 1925.
George Călinescu, *Istoria literaturii române*, Compendiu, București, Editura pentru Literatură, 1968.
George Călinescu, *Ulysse*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
Petru Comarnescu, *Sistemul de estetică al profesorului Vianu*, „Revista Fundațiilor Regale", II, nr. 3, 1935.
Petru Comarnescu, *Tudor Vianu: Introducere în teoria valorilor*, „Revista Fundațiilor Regale", X, nr. 6, 1943.
Nichifor Crainic, *Tudor Vianu, interpret al lui Eminescu*, „Gândirea", X, nr. 6–7, 1930.
Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Tudor Vianu sau despre gravitate*, „Caiete Critice", 11-12, 1997.
Anton Dumitriu, *Tudor Vianu: Filosofie și poezie*, „Lumea românească", I, nr. 219, 1938.
Mircea Eliade, *Critica decorativă*, „Vremea", VIII, 7 iulie 1935.
George Gană, *Postfețe* la: Tudor Vianu, *Opere*, vol. 7, 9, 13.
Dan Grigorescu, *Tudor Vianu și literatura comparată*, „Caiete Critice" 11–12, 1997.
Dan Grigorescu (coordonator), *Tudor Vianu în conștiința criticii*, București, Editura Floarea darurilor, 1997.
Ludwig Grünberg, *Axiologia și condiția umană*, București, Editura politică, 1972.
Klaus Heitmann, *Un goethean român — Tudor Vianu*, „Caiete Critice", 11–12, 1997.
Ion Ianoși, *Postfață* la Tudor Vianu, *Postume*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
Ion Ianoși, *O istorie a filosofiei românești*, Cluj, Apostrof, 1996.
Eugen Ionescu, în *Scrisori către Tudor Vianu*, vol. II, 1936–1949, București, Minerva, 1994, pp. 233–235.
Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* 1900–1937, București, Editura Socec, 1937.
Adrian Marino, *Tudor Vianu: Filosofie și poezie*, „Viața românească", vol. 37 (1945), nr. 1.2.
Mircea Martin, *Studiu introductiv* la Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, Editura enciclopedică românească, 1971.
Mircea Mâciu, *Introducere* la *Axiologia românească*, Antologie de Mircea Mâciu, București, Editura Eminescu, 1982.
Constantin Noica, *Tudor Vianu: Arta și Frumosul*, „Revista de filosofie", nr. 3–4, 1931.
Constantin Noica, *Modelul cultural european*, București, Humanitas, 1993.
Edgar Papu, *Tudor Vianu, Istoria esteticii de la Kant până azi*, „Revista de filosofie", nr. 2, 1934.
Edgar Papu, *Arta și umanul*, București, Minerva, 1974.
Traian Podgoreanu, *Umanismul lui Tudor Vianu*, București, Cartea Românească, 1973.
Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II, București, Cartea Românească, 1976.
Nicolae Tertulian, *Le concept de profondeur*, „Caiete Critice" 11–12, 1997.
Nicolae Tertulian, *Tudor Vianu*, în *Encyclopédie Philosophique*, volume dirigé par Jean–François Mattei, Tome 2, PUF, Paris, 1992.

Notă asupra ediției

Volumul de față este prezentat publicului cu ambiția de a reda imaginea filosofului Tudor Vianu. Se știe că, datorită circumstanțelor istorice și ideologice pe care le-a traversat România, cât și din rațiuni de politică internă a Universității, așa cum a fost ea gândită de responsabilii anilor 1950, Vianu a fost obligat să se convertească de la filosofie la studiul Literaturii comparate. Preocupările sale mai vechi de stilistică, dar și solida pregătire filosofică i-au permis să o facă într-un mod salutar pentru tânăra generație de intelectuali ce ieșea de pe băncile școlii. Dezbaterea în zilele noastre, în jurul personalității și a locului lui Tudor Vianu este dusă în bună parte în perimetrul filologiei, aceasta, fără îndoială, atât din pricina impactului pe care profesorul l-a avut în câmpul disciplinei pe care a predat-o în ultima parte a vieții, cât și a numeroșilor săi elevi din această perioadă.

Dincolo însă de considerentele biografice și legate de școala pe care Tudor Vianu a generat-o în domeniul filologiei, pare astăzi necesar să readucem în discuție temeiul filosofic al operei lui Vianu, publicând unele opere din perioada sa de creație cea mai fecundă.

Îngrijirea textului s-a făcut după principii ușor diferite de cele adoptate în seria de *Opere* apărută la Editura Minerva. Plecând de regulă de la ultima ediție antumă, sau de la manuscrisul lui Vianu, am optat pentru un text mai puțin modernizat, sub aspect ortografic și morfologic, aproape de versiunea inițială, cu adaptarea minimă cerută de normele în vigoare, dar cu respectarea particularităților de limbă ale lui Vianu.

Semnificația filosofică a artei este un studiu tipărit mai întâi în 1941, în revista „Ramuri", nr. 3–6, iulie–decembrie 1941, și apoi în ediția a doua a volumului *Filosofie și poezie,* 1943, pp. 45–64, de unde îl reproducem.

Introducere în teoria valorilor a apărut pentru prima oară în volum, în 1942, la Editura Cugetarea, București. În volumul de față, am ales drept text de referință pe cel din 1942, coroborându-l cu textul ediției din seria de *Opere,* vol. 8, 1979, îngrijit de Gelu Ionescu și George Gană.

Originea și valabilitatea valorilor este textul comunicării lui Vianu la cel de-al IX-lea Congres Internațional de Filosofie (Congresul Descartes), desfășurat la Paris, în 1937. Tradus de autor însuși în românește, el a fost publicat în anexa volumului din 1942.

Filosofia culturii, deși publicată abia în 1945, este, cu unele modificări, rezultatul unui curs universitar ținut de Vianu din 1929 până în 1935 și litografiat de mai multe ori. Textul reproduce, cu corecțiile semnalate, ediția a doua, din 1946.

Din aceeași perioadă (1931) datează și cursul *Introducere în știința culturii,* pe care îl publicăm în *Addenda,* și care oferă un complement istoric la încercarea sistematică întreprinsă în *Filosofia culturii.* Spre deosebire de toate celelalte texte cuprinse în volum, acesta este un curs universitar, stenografiat și litografiat, nerevăzut pentru publicare. Utilizând versiunea litografiată din 1931, ce poartă unele îndreptări autografe ale lui Vianu, nu am renunțat nici la formulele impregnate de oralitate, nici la rezumatele prelegerilor anterioare, socotind că redăm astfel o succesiune de expuneri orale, și nicidecum o lucrare elaborată pentru tipar. Cititorul este invitat așadar să țină cont de caracterul oral al acestui text, care prezintă însă avantajul de a oferi o imagine a reflecției istorice pe care Vianu o înfățișa alternativ cu cea sistematică în cadrul învățământului său de filosofia culturii. Textul a mai fost publicat de George Gană în vol. 9 al *Operelor,* într-o versiune ușor prescurtată, comportând și unele intervenții stilistice. Din motivele expuse mai sus, am preferat să utilizăm drept bază versiunea litografiată.

Problemele filosofice ale esteticii, la origine tot un curs, predat de Vianu în 1944–1945, stenografiat și litografiat, a fost complet revăzut de Vianu și pregătit pentru publicare. Textul este stabilit după prima lui ediție, în volumul 7 al *Operelor,* datorată lui Gelu Ionescu și George Gană, coroborată cu exemplarul pe care Vianu și-a făcut numeroasele corecturi.

Tezele unei filosofii a operei, scris la Belgrad în 1947, este ultima mare contribuție filosofică a lui Vianu, rămasă în manuscris și publicată postum în 1968, sub îngrijirea lui Ion Ianoși. Reluăm aici textul tipărit în volumul 7 al seriei de *Opere,* coroborându-l cu cel al volumului din 1968. Manuscrisul, aflat în colecția Muzeului Literaturii Române din București, ne-a rămas inaccesibil, din pricina unor deficiențe în catalogarea arhivei Vianu.

Vlad ALEXANDRESCU

SEMNIFICAȚIA FILOSOFICĂ A ARTEI

Descoperirile astronomice ale erei noastre culminau la finele veacului al XVII-lea prin epocalele teorii ale lui Isaac Newton, care, confirmând întru totul viziunea heliocentrică produsă de Copernic cu o sută și mai bine de ani în urmă, preciza, în același timp, legile care mișcă întregul univers și garantează armonia lui. Niciodată mintea omenească nu ajunsese la sentimentul unei mai depline încrederi în puterile ei, capabile să surprindă misterul lucrurilor, decât în acest moment în care publicarea cercetărilor relative la gravitația universală păreau a lumina pentru întâia oară în chip cu totul limpede uriașele posibilități ale inteligenței omenești. Newton devine, în acești ani ai revelației, obiectul unui cult aproape mistic. Astronomul Halley, interpretând sentimentul general, însoțește una din edițiile operei capitale, *Naturalis philosophiae principia mathematica*, cu următoarea poemă, pe care o putem considera drept un document cultural de prim ordin: „Iată regula cerului, scrie Halley, iată calculul lui Dumnezeu, legile pe care suveranul Creator a voit să le respecte, atunci cînd a făcut începutul lucrurilor; iată temeliile pe care a ridicat operele sale. Sanctuarele

tainice ale cerurilor sunt deschise și cunoaștem acum forța care învârtește globurile cele mai îndepărtate. Soarele imobil silește astrele să graviteze în jurul lui; el nu le îngăduie să se miște în linie dreaptă, de-a lungul vidului imens, ci le târăște pe toate într-un cerc regulat, al cărui centru este el însuși. Vedem acum calea impusă cometelor înspăimântătoare și nu ne mai minunăm de apariția astrelor încomate. Am aflat de ce argintia lună urmează un curs inegal, de ce, nesupunându-se până astăzi nici unui astronom, scutură frâul numerelor, de ce nodurile ei revin, de ce discul ei se mărește. Am aflat prin ce forță schimbătoare Phoebe când gonește marea, dezgolind nisipurile, când o azvârlă peste maluri: minuni care chinuiră atâta vreme gândirea înțelepților! Totul s-a dat pe față: știința a risipit norii. Ridicați-vă muritori, lăsați grijile pământești și cunoașteți de-aci înainte puterea spiritului nostru născut din cer... Celebrați împreună cu mine, prin cântece de laudă, pe descoperitorul acestor adevăruri misterioase, pe Newton cel îndrăgit de Muze... Nici unui alt muritor nu i-a fost dat să se apropie mai mult de Zei.“ Răsunetul descoperirilor lui Newton și cel al modificărilor provocate în sentimentul intim al omului modern n-au întârziat să-și producă rezultatele lor în filosofia speculativă a vremii. Poate, în această privință, nu există un document mai elocvent ca filosofia lui Leibniz, care, în viziunea armoniei prestabilite a lumii, în mijlocul căreia sentimentul optimist al vieții devine afectul firesc al cugetătorului, obține expresia speculativă corespunzătoare noilor cuceriri ale științei. Ideea armoniei universale, a naturii și grației, a sufletului și corpului, a cauzelor finale cu cele mecanice etc. sunt în filosofia lui Leibniz dezvoltarea reprezentării despre armonia universului fizic demonstrată de Newton. Lumea este pentru filosoful german ca atelierul unui ceasornicar în care toate ornicele ar indica în fiecare moment exact aceeași oră. Este sigur că dacă marile descoperiri astronomice ale Renașterii, culminând în geniala ipoteză explicativă a lui Newton, nu s-ar fi produs, reprezentarea armoniei prestabile a universului nu ar fi apărut în aceleași forme. Dumnezeu, ne spune Leibniz, exercită „o matematică divină sau o mecanică metafizică“. El creează „monadele“ după un plan matematic, comportându-se ca un „inginer al mașinii universale“. Mecanismul universului conciliat cu libertatea și spontaneitatea divină era o idee familiară a lui Newton. Poate că Leibniz n-ar fi adoptat-o în lipsa confirmărilor pe care i le aducea teoria gravitației.

În timp însă ce ideea armoniei lumilor se organizează printr-o contribuție variată, până când Leibniz să-i dea cunoscuta expresie teoretică, o serie de astronomi remarcă unele fapte, menite mai

degrabă s-o zguduie. În anul 1572, Tycho Brahe observă la 11 noiembrie o nouă stea în constelaţia Cassiopeii, care din zi în zi devenea mai luminoasă. Făcut atent asupra fenomenului, landgraful Philipp von Kassel, un amator de astronomie, cere lămuriri lui Kaspar Peucer, matematicianul din Wittemberg. Apariţia noii stele din constelaţia Cassiopeii i se pare lui Kassel un fapt de creaţie nemaiîntâlnit. Peucer respinge însă ipoteza. Aristotel ne-a asigurat că în regiunea stelelor nimic nu se mai creează şi Scripturile ne învaţă că Dumnezeu se odihneşte de când a creat lumea. Mişcarea, naşterile şi dispariţiile aparţin exclusiv lumii sublunare; lumea supralunară odihneşte de-a pururi în propria ei perfecţiune: vechiul gând aristotelic putea fi bine împăcat cu învăţăturile bisericii. După 16 luni, noua stea dispare şi Tycho Brahe scrie o carte asupra fenomenului, în care susţine ideea că, împotriva opiniei lui Aristotel, unele procese se pot petrece şi în regiunea supralunară. Noua stea, arată Tycho Brahe, trebuie să fi fost produsul de condensare al ceţei luminoase, răspândite în Calea Lactee, căci putem admite că şi materia eterică trece prin mai multe forme. Alcătuirea aceasta n-a devenit însă o stea durabilă, şi trecătoarea ei înjghebare s-a risipit. Profesorul Heinrich Schmidt, din referatul căruia împrumut aceste felurite date interesând istoria astronomiei, are dreptate să observe că în vederile lui Tycho Brahe „apare pentru întâia oară în timpurile moderne ideea evoluţionistă în cosmologie şi, în acelaşi timp, geniul marelui astronom atinge gândul selecţiunii cosmice, pe care, după Darwin, abia Charles du Prel trebuia să-l reia şi să-l dezvolte". Fenomenul apariţiei unei stele noi se repetă în 1600 şi 1604. Kepler, care îl observă cu cea mai mare atenţie, până la dispariţia lui, opinează că astronomii s-au găsit poate în faţa unui act de creaţie divină, dar cum ipotezele mistice trebuie excluse atât timp cât cele ştiinţifice nu sunt istovite, este îndemnat să admită o nebuloasă cerească, existentă pretutindeni în spaţiul cosmic, nu numai în Calea Lactee, şi care, prin condensare, poate produce, din când în când, astre noi. Ideea nebuloasei cereşti a fost una din cele mai fecunde în istoria cosmologiei. Descartes o adoptă atunci când explică apariţia corpurilor cereşti prin vârtejuri produse în materia universală. Aceeaşi idee se regăseşte la baza îndrăzneţei încercări de a reconstitui istoria naturală a cerului pe care Kant o întreprinde în 1755 şi Laplace o repetă, fără să fi cunoscut teoria kantiană, în 1796. Împotriva lui Newton, Kant observă că armonia cerească n-a putut ieşi gata făcută din mâna lui Dumnezeu. Dumnezeu va fi creat numai materia primitivă, răspândită haotic în spaţiu, formele pe care aceasta le va fi luat în mână şi raporturile pe care acestea continuă

să le întreţie, rezultând exclusiv din propriile legi mecanice ale materiei.

Ideea newtonian-leibniziană a armoniei prestabilite primeşte o puternică lovitură prin teoria lui Kant. Armonia universală nu este pentru Kant o *dată*, o stare originară a lucrurilor, ci un *produs*, rezultatul unui proces. În prefaţa operei sale: *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt*, un text care nu poate fi îndeajuns meditat de cercetătorul care urmăreşte istoria gândirii, ideea armoniei universale este supusă unui riguros examen. Kant este pe deplin conştient că negarea conceptului armoniei originare și înlocuirea lui prin acela al armoniei produse va întâmpina rezistenţa cercurilor religioase, căci, scrie el, „dacă alcătuirea lumii cu întreaga ei ordine și frumuseţe nu este decât un rezultat al materiei abandonate propriilor lor legi mecanice, dacă mecanica oarbă a puterilor naturale poate să se dezvolte cu atâta splendoare din haos și poate singură să ajungă la o asemenea desăvârşire, atunci slăbeşte cu totul forţa dovezii despre Creatorul divin, pe care obișnuim a o scoate din contemplarea frumuseţii lumii, natura își ajunge sieşi, guvernarea dumnezeiască devine inutilă, Epicur reînvie în mijlocul creştinismului şi înţelepciunea păgână sapă credinţa..." Privite mai de aproape, lucrurile nu stau însă aşa, căci, adaugă Kant, „dacă legile eficiente ale materiei sânt și ele o consecinţă a unui plan suprem, atunci ele nu pot avea alte determinări decât să realizeze singure planul pe care suprema înţelepciune şi l-a propus". Convins că poate împăca punctul de vedere ştiinţific-evolutiv cu acel mistic-teologic, Kant presupune existenţa unei materii cosmice, răspândite haotic în lume şi care, supusă legilor gravitaţiei, acţiunilor şi reacţiunilor pe care aceste legi le determină în masa ei, ajunge să organizeze în cele din urmă vasta armonie a universului. Prin simplele legi ale materiei, cosmosul se desprinde din haos.

Cine reflectează astăzi din nou la explicarea genetică a armoniei universale, aşa cum ne-a propus-o Kant, îşi poate spune că ea a dat noi motive de speranţă sufletului omenesc. Căci armonia universală, ne învaţă Kant, nefiind originară, nu este numai produsă, ci şi *necesar* produsă. Haosul primitiv se dezvoltă în cosmos într-un chip inevitabil, prin însăşi funcţiunea legilor universale. Şi dacă Dumnezeu nu va fi făcut lumea armonioasă din primul moment al creaţiei, el a dorit totuşi ca lumea să devină armonioasă, supunând-o unor legi capabile s-o ordoneze cu timpul. Gândul kantian a cunoscut o treptată extindere în tot decursul veacului al XIX-lea.

Ceea ce s-a petrecut cu materia cosmică nu s-a putut petrece apoi cu materia vie, apoi cu viața socială și spirituală a omenirii? Întrebarea aceasta și-a pus-o evoluționismul veacului trecut, răspunzând afirmativ. În vasta sinteză a lui Herbert Spencer, ființa este arătată dezvoltându-se prin diferențieri și integrări necurmate, către o ordine sinergetică a lucrurilor, din ce în ce mai minuțioasă și mai vastă. Cosmosul izvorăște necontenit din haos. În întinsele domenii ale ființei, sunt regiuni în care procesul acesta este aproape desăvârșit, altele în care el este foarte departe împins, altele în care el este cu totul începător și necristalizat încă într-o ordine oarecare. Aceste din urmă regiuni sunt ale vieții sociale și morale ale omenirii, unde prezența conflictelor, a răului și a durerii, anarhia înclinațiilor, lupta dintre instincte și rațiune dovedesc că procesul integrărilor armonioase a rămas încă primitiv... A rămas primitiv, dar se poate dezvolta mai departe. Lămurind în perspectivele de viitor ale omenirii o ordine socială mai bună și o viață morală scutită de luptele și înfrângerile individului actual, funcționând „fără obligație și sancțiune", evoluționismul veacului al XIX-lea este susținut de un sentiment optimist al vieții. Același optimism poate fi nutrit și în ordinea cunoașterii, unde se poate aștepta o unificare treptată a ideilor noastre, o eliminare progresivă a contradicțiilor dintre ele. Scopul filosofiei este, în concepția evoluționismului, să coordoneze rezultatele diferitelor științe particulare într-o amplă icoană armonioasă a lumii. Filosofia trebuie să devină cosmosul cunoștințelor omenești.

Oriunde am îndrepta privirile noastre, în natură ca și în cultură, înțelepciunea modernă pare a ne învăța că armonia nu se găsește la începutul lucrurilor și al proceselor, ci la sfârșitul lor. Dar mai cu seamă, printre produsele spiritului omenesc, în nenumăratele înfățișări ale culturii, armonia este încă o țintă îndepărtată. Există totuși un singur produs omenesc care realizează armonia de pe acum și în fiecare moment al manifestării lui. Acest produs al spiritului și îndemânării este arta. S-ar putea spune că, neexistând o singură artă, ci mai multe, și nici un singur tip de opere, ci tipuri diferite, inspirate de tendințe variate, arta ar putea aspira ea însăși către o integrare a formelor ei într-o unitate mai comprehensivă. Adevărul este însă că varietatea indefinită a operelor de artă nu configurează un conflict. Operele de artă cele mai deosebite stau alături, fără ca pe limita coexistenței lor să se schițeze vreo coliziune, ca tot atâtea cosmosuri închise în ele însele, fără comunicare, fără putința de a se stânjeni reciproc și, prin urmare, neimpunând spiritului omenesc nevoia de a le integra într-o formă superioară și mai am-

plă. Nesocotind acest adevăr atât de elementar, s-a formulat uneori programul întrunirii artelor sau s-a ajuns la acel eclectism al stilurilor care a făcut adevărate ravagii în secolul al XIX-lea. S-a crezut că vremea noastră trebuie să nutrească și în domeniul artistic aspirația către integrare și unificare, atât de legitimă în știință, în morală, în viața socială. Dar, o dată cu aceasta, s-a trecut peste faptul că arta, întrupând în fiecare din realizările ei valori nefungibile, unități neînsumabile, că ea fiind „la țintă în fiecare moment al său", după cum sună formula elocventă a lui Goethe, tendința de a obține, în legătură cu ea, forme mai larci de integrare nu este nici legitimă, nici posibilă.

Înțelegerea artei ca armonie este o idee foarte veche în istoria doctrinelor de estetică. O întâmpinăm pentru întâia oară în *Poetica* lui Aristotel, unde în cap. VIII se aduc următoarele precizări în legătură cu structura epopeii: „Subiectul nu-i unul — observă Aristotel — întru cât privește un singur personaj. Doar multe și nenumărate sunt întâmplările putând să se ivească în viața cuiva, fără ca, din unele din ele, să reiasă o unitate; și tot astfel faptele unui om sunt multe, fără ca laolaltă să alcătuiască o singură acțiune. De aceea, greșit mi se pare a fi procedat poeții când s-au apucat să scrie care o *Herakleidă*, care o *Theseidă*, ori alte poeme de soiul acesta, cu gândul că, dacă Herakles a fost unul, o operă despre el va fi și ea neapărat unitară. Homer, în schimb, care excelează în atâtea alte privințe, pare a fi văzut bine și aici, ajutat fie de o practică artistică deosebită, fie de talentul lui firesc. Într-adevăr, compunând *Odiseea*, nu s-a gândit să cuprindă în ea toate pățaniile eroului — faptul de a fi fost rănit pe muntele Parnas, bunăoară, ori simularea nebuniei la adunarea oștilor, întâmplări a căror legătură nu era de ajuns de strânsă pentru ca una să urmeze celeilalte în chip necesar ori numai verosimil —, ci a compus-o în jurul unei singure acțiuni, în înțelesul dat de noi cuvântului, și așijderi și *Iliada*. Așa precum, în celelalte arte imitative, imitația e una ori de câte ori obiectul ei e unul, tot așa și subiectul, întrucât e imitația unei acțiuni, cată să fie imitația unei acțiuni unice și întregi, iar părțile așa fel îmbinate, ca, prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat. Căci nu poate fi socotit parte a unui întreg ceea ce — fie e, fie că nu e — n-aduce cu sine o deosebire vizibilă."[1] Armonia operei este înfățișată aici ca efectul unității în varietate. Aristotel cere ca subiectul unei opere literare să fie făcut dintr-o pluralitate de întâmplări, dar dintr-o pluralitate de întâm-

[1] Citat după traducerea d-lui D. M. Pippidi, Buc., 1940.

plări care se compun între ele, care pot alcătui laolaltă un întreg. El cere apoi ca elementele acestui întreg nu numai să se îmbine între ele, dar să se îmbine cu necesitate, în așa fel încât eliminarea sau schimbarea din loc a unuia singur din aceste elemente să modifice întregul ori să-l corupă. Pentru o astfel de încatenare necesară de elemente nu putem găsi alt termen decât acel de armonie. Aristotel este primul teoretician al operei de artă ca un produs armonios. Platon văzuse în frumusețe reflexul unei idei. Aristotel recunoaște în artă produsul omenesc al preluării unui material. Desigur, considerațiile sale au în vedere numai armonia fabulației unei opere literare, a acțiunii, a subiectului ei. Este evident însă că, pe bazele stabilite de Aristotel, se putea merge mai departe, până la sesizarea armoniei tuturor elementelor unei opere, nu numai a elementelor ei fabulatorii, după cum vederea sa putea fi generalizată pentru toate operele artei, nu numai pentru cele ale literaturii. Consecințele ideilor lui Aristotel au apărut toate cu timpul.

Conceptul aristotelician al unității în varietate este aplicat de Vitruviu în arhitectură. În tratatul *De architectura*, marele teoretician, contemporan cu August, reduce întreaga estetică a artei de a construi la câteva principii fundamentale, dintre care cel mai însemnat este acel al *simetriei*, pe care o definește: *„Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus“* (simetria este consensul care rezultă din înseși membrele operei, adică corespondența dintre părțile separate și totalitatea figurii pe baza unei unități de măsură). Conceptul simetriei ocupă o poziție centrală în estetica lui Vitruviu. Căci dacă o operă arhitectonică trebuie să manifeste și o anumită proporție (*ordinatio*) între părțile ei, apoi o potrivită așezare a lor laolaltă (*dispositio*), frumusețea ei nu devine perfectă decât atunci când se produce acel consens între părți și acea corespondență între acestea și întreg, pe care le exprimă termenul de *simetrie*. Euritmia, în care Vitruviu recunoaște un alt principiu esențial al arhitecturii, nu este decât latura subiectivă a simetriei, este simetria devenită sensibilă ochiului celui care privește. Simetria exprimă un raport pur matematic. Euritmia este acest raport făcut asimilabil pentru privirile noastre, o lucrare în care artistul se vede uneori nevoit să tempereze pura simetrie matematică pentru a obține simetria ca *impresie*. Simetria arhitectonică, în concepția vitruviană, este un reflex al ordinii universale, așa cum o concepuse Pitagora și Platon. Rădăcina ei este mistică, încât, după cum observă unul din comentatorii săi, în categoriile lui Vitruviu se manifestă nu o estetică formalistă, ci una conținutistă.

Când, spre finele veacului al XV-lea, Renașterea italiană redescoperă tratatul lui Vitruviu, L. B. Alberti, arhitectul și teoreticianul florentin, renunță la perspectiva mistică a canoanelor lui Vitruviu, dar păstrează conceptul frumuseții artistice ca o corespondență între părți și întreg, corespondență pentru care Alberti nu mai întrebuințează termenul grecesc de *symmetria*, ci pe acel latinesc *concinnitas*, împrumutat tratatelor de retorică ale lui Cicero. „Ca să existe frumusețe, scrie Alberti, este necesară, pe baza rațiunii, o anumită concinitate a tuturor părților cu întregul căruia ele îi aparțin, încât să nu poți să adaugi, să iei sau să modifici ceva, fără ca prin aceasta să nu le faci mai improbabile." (...*Sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint: ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quim improbabilius reddatur*). Aceste cuvinte din urmă amintesc destul de aproape pe acele ale lui Aristotel care cerea ca părțile unui întreg să fie „așa fel îmbinate încât, prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat".

Cu toată laicizarea conceptului de armonie la un L. B. Alberti, reprezentarea mistic-cosmologică rămâne în intențiile lui, încât o vedem reapărând îndată ce Leibniz exprimă în micul său tratat, *Despre beatitudine*, gânduri cu mult răsunet asupra întregii dezvoltări a esteticii în veacurile al XVIII-lea și al XIX-lea. Universul era, în adevăr, pentru Leibniz, armonia ierarhică a monadelor. Fiecare monadă își reprezintă universul în forme mai mult sau mai puțin clare și distincte, adică mai clare sau mai obscure, mai distincte sau mai confuze. Produsul percepției, în același timp clare și confuze, a armoniei universale, adică a unei percepții luminoase, dar în același timp lipsite de distincția lămurită a părților care alcătuiesc această armonie, este reprezentarea frumuseții. În lucrurile frumoase, conștiința omului își reprezintă, cu claritate, dar fără distincție, armonia universală, unitatea în varietatea tuturor lucrurilor. Spiritele devin, în actul de contemplație estetică, pentru a întrebuința propriile cuvinte ale lui Leibniz, nu numai „oglinzile vii și imaginile universului creaturilor, dar și imaginile Divinității, a autorului însuși al naturii, capabile să cunoască sistemul universului și să imite ceva din el prin operele sale arhitectonice; fiecare spirit devenind un fel de mică Divinitate în sectorul său".

Nu voi depăna mai departe consecințele gândirii lui Leibniz. Am făcut-o și altă dată. Este destul să spun că pe fundamentele leibniziene a construit Baumgarten primul tratat sistematic de estetică, în care frumusețea este definită drept „perfecțiunea cunoștinței sensibile". Pe același fundament își ridică Immanuel Kant edifi-

ciul său estetic, în care frumusețea este înfățișată ca un caz aparte al finalității. Și vechile intuiții sunt încă prezente la W. v. Humboldt, care vorbește undeva despre „caracterul cosmic al operei de artă". Ceea ce aș vrea însă a reține din indicațiile de mai sus este că prin Leibniz se produce, în vremurile mai noi, joncțiunea dintre problema cosmologică și problema estetică. El este acela care, reluând gândurile auguste ale Antichității, dar accentuându-le modern, prin reliefarea caracterului estompat, mai mult vag-sugestiv decât limpede-intelectual, al impresiei estetice, aprofundează mai întâi, printre filosofii erei noastre, semnificația filosofică a artei. El este apoi acel care ne procură motivele admirației cu care se cuvine să înconjurăm ființa artistului. Iată că nu numai savantul care cercetează structura universului și legile care mențin armonia lui poate deveni obiectul fervorii umane, dar și artistul creator de frumusețe. Nu numai un Newton, ca în ditirambul entuziast al lui Halley, este revelatorul arcanelor universale, dar și oricare dintre arhitecții, muzicienii, poeții și artiștii plastici care, organizând imagini frumoase, îndrumează spiritul omului către cunoașterea și adorația lumii create de Artistul divin în armonie sau pentru armonie. Ba chiar, oricare dintre contemplatorii frumuseții sesizează în ea ordinea universală și realizează în acest moment unic al contemplației, deși numai în forme confuze, percepția monadei supreme.

S-ar putea spune că frumusețea artistică la care se referă Leibniz este aceea a Renașterii ajunse pe culmea ei. În operele acestei epoci plăsmuirea artistică dobândise formă închisă, deopotrivă cu a cosmosului în totalitatea lui, așa cum și-l reprezentau încă astronomii Renașterii înaintea teoriilor nebuloasei, așa cum și-l reprezintă sistemul armonist al unui Leibniz. Un cercetător ca Simmel a făcut observații dintre cele mai ingenioase asupra formei organizate artistic în această epocă. În pictură, Renașterea recomandă compoziția piramidală, detaliile urmând să se dispună în jurul unei axe centrale și în direcția ei ascendentă, de la baza masivă către un punct culminant. Compoziția piramidală în operele Renașterii, a unui Rafael de pildă, corespundea viziunii ierarhice a unui cosmos dominat de Dumnezeu, adică acea viziune a lumii a cărei ultimă expresie o alcătuiește monadologia lui Leibniz. O dată cu ivirea barocului, apare însă forma deschisă. Compoziția se organizează în jurul unei axe verticale așezate în dreapta sau în stânga tabloului sau se grupează dedesubtul diagonalei care străbate tabloul de la stânga la dreapta. Prin această modalitate, care poate fi bine urmărită în pânzele unui Rubens și pe care un Wölfflin a pus-o bine în lumină, se introduce reprezentarea mișcării, oamenii și lucrurile părând

duse de un curent dinamic, nu alcătuind o unitate statică și finită. În timp ce Renașterea reprezenta ființa, barocul înfățișa devenirea.

Cu intermediile pe care le aducea reivirea în câteva rânduri a viziunii clasiciste, se poate spune că viziunea dinamică a vieții este cu precădere îmbrățișată de întreaga artă modernă. Simțul construcțiilor închise pare a se pierde din ce în ce mai mult. Naturalismul, cu deprinderea lui de a tăia compoziția prin marginea tabloului, aduce o viziune fragmentară a lumii, a unui moment dintr-un proces, și manifestă tendința de a nu rotunji, de a nu construi întreguri odihnind în propria lor plenitudine, deopotrivă cu a cosmosului în totalitatea lui. Impresionismul aduce imagini instantanee, la fel cu ale unui om care ar deschide ochii lui mirați asupra lumii și face să se simtă același refuz de a închega forme care își ajung lor însele. Nu cumva atunci înțelegerea artei ca cosmos se potrivește numai operelor unei anumite epoci? Nu cumva armonia universală strălucește numai în unele singure dintre plăsmuirile artei, aparținând unui interval istoric determinat, în timp ce reflexul acestei armonii se întunecă în toate celelalte produse ale geniului artistic? Nu cumva cosmicitatea nu aparține esenței generale a artei, ci numai unuia singur dintre stilurile ei?

Trebuie să răspundem tuturor acestor întrebări în chip negativ. Toate creațiile de artă, nu numai acele organizate în forme închise, sunt sau pot fi armonioase. În toate, întrucât sunt artă adevărată, părțile și ansamblul întrețin între ele acea multiplă relație de corespondență, pe care o desemnează termenul de simetrie sau concinitate. În nici o operă cu adevărat izbutită nu este cu putință să modifici sau să suprimi un element fără ca întregul să nu se modifice sau să nu se strice. Numai operele caduce sunt lipsite de concinitate; numai pe acestea le însoțim cu sentimentul că sunt niște produse arbitrare sau că cel puțin unele din părțile lor sunt arbitrare, că ele ar putea fi altfel decât sunt în realitate. Dimpotrivă, sentimentul cu care însoțim operele în adevăr izbutite este acel al necesității. În acest sentiment al necesității se exprimă aprobarea noastră pentru întregimea operei și pentru fiecare din părțile ei. În fluctuația universală, opera de artă reprezintă un punct fix, o realitate care nu numai că nu poate fi altfel decât este, dar căreia nici nu-i pretindem altă formă decât aceea pe care o are. Zona indeterminării este suprimată în jurul operei de artă, și acest produs pe care trebuie să-l atribuim libertății, pentru că nimeni nu constrânge pe artist să creeze în afară de propria lui pornire, este, în același timp, produsul cel mai necesar din lume, pentru că nu putem nici clinti, nici schimba ceva din el. Simțul modern pentru relativitatea lucrurilor a emis

uneori părerea că opera de artă nu are limite naturale, că ceea ce determină pe artist s-o încheie într-o anumită formă este oboseala sau nevoia de a o încredința mai curând publicului. Orice operă ar putea fi deci continuată dincolo de limitele pe care artistul i le fixează printr-un act oarecum arbitrar și ar putea fi revizuită și modificată în unele din detaliile ei. Dacă împrejurarea aceasta este adevărată în realitatea empirică a lucrurilor, ea nu este deloc adevărată în realitatea lor esențială. Căci dacă relativiștii ar avea dreptate, cum s-ar explica atunci sentimentul de insatisfacție sau de dezaprobare cu care subliniem unele din părțile anumitor opere, cum s-ar explica faptul că în prezența unora din acestea resimțim părți rămase nedezvoltate sau lungimi fastidioase și adaosuri heterogene? Toate aceste reacții ale sentimentului estetic dovedesc că operele nedesăvârșite sunt oarecum dublate de modelul lor imanent și perfect. Și este poate sarcina cea mai de seamă a criticului, adică a celui mai delicat dintre contemplatorii de artă, să cuprindă aceste divergențe dintre modelul imanent și realizarea lui, lămurind în unele opere ceea ce ele ar fi trebuit fie. Uneori însă nici simplii amatori, nici criticii n-au ocazia să constate aceste abateri, opera de artă pătrunzând în sufletul lor cu sentimentul unei stringențe absolute, al unei coerențe inalterabile. În fața unor astfel de alcătuiri simțim lămurit că geniul artistic a atins treptele lui cele mai înalte. Și astfel de alcătuiri pot fi nu numai acele care au forma închisă a cosmosului în imaginea newtonian-leibniziană, dar și operele cu formă deschisă. Astfel, variind formula repetată de câteva ori în istoria esteticii, putem vorbi mai potrivit decât despre caracterul cosmic al operei de artă, despre caracterul ei de cosmicitate, adică de însușirea ei de a reprezenta un sistem necesar în ansamblul lui și în fiecare din părțile care îl compun.

Dezvoltările de până acum ne permit să situăm arta în mijlocul lumii, în acord cu concluziile cele mai plauzibile ale științei și ale filosofiei. Pentru concepția modernă, lumea este proces, dar un proces în care sistemele labile tind să fie înlocuite prin sisteme stabile. Unui astfel de sistem îi dăm numele de armonie. Procesele lumii nu se dezvoltă însă pornind din același moment și cu același ritm în toate planurile. În materia cosmică el pare a fi mai vechi și pare a se fi organizat în sisteme mai stabile. Astfel, deși nu putem spune și nici nu este posibil ca procesul cosmic să fi încetat și ca stabilitatea rezultatelor lui să fie absolută, totuși armonia mecanică a universului este una din cele care pot comunica spiritului ideea de armonie. Al doilea produs armonios al lumii este arta. Cum sistemul cosmic era relativ stabilizat în momentul în care oamenii au alcătuit pri-

mele opere de artă, s-a recunoscut în armonia artistică un reflex al armoniei cosmice. Raportul trebuie însă mai degrabă inversat, căci nu este probabil ca procesul cosmic să fi încetat și armonia rezultatelor lui să fie absolut stabilă, în timp ce împrejurarea aceasta este sigură pentru opera de artă, care prin perfecțiunea organizării ei reprezintă un sistem inevoluabil și închis. În loc de a vorbi deci despre armonia cosmică a operei de artă, este mai potrivit a vorbi despre armonia artistică a cosmosului, ceea ce, de altfel, s-a făcut de mai multe ori. Dar mai cu seamă în legătură cu structura, activitățile și rezultatele activității omenești, ori de câte ori întâmpinăm sisteme relativ închise și stabile suntem înclinați a le recunoaște o calitate artistică. Astfel, viața morală a omului întruchipează îndeobște un sistem labil prin mulțimea conflictelor dintre principiile raționale și înclinațiile instinctive. Când cele dintâi sunt mai puternice decât cele din urmă, vorbim despre tăria caracterelor. Dar când principiile și înclinațiile se găsesc de acord, când orice conflict este eliminat și jocul motivelor morale alcătuiește un sistem armonios, nu mai vorbim despre tăria caracterelor, ci despre frumusețea lor. Tot astfel cercetarea științifică alcătuiește un proces deschis, aporturile noi ale experienței sau relațiile dintre fapte neobservate până la un timp producând labilitatea sistemului nostru de idei. Din când în când, apar însă cugetători care reușesc să introducă ideile și cunoștințele timpului lor în sisteme relativ stabile, și acestor mari construcții ale filosofiei le recunoaștem nu numai adevăr, dar și frumusețe. Caracter estetic atribuim, în fine, tuturor produselor muncii omenești care, prin sistemul închis al factorilor și elementelor lor, nereclamând nici adaosuri, nici retușări, amintesc perfecțiunea artei.

Stabilitatea tuturor acestor sisteme este însă precară. În caracterul frumos al omului pot irumpe dintr-o dată înclinații care să-i compromită echilibrul. Sistemele filosofice cele mai fericit închegate se compromit o dată cu progresele experienței sau cu noile cuceriri ale științelor particulare. Cât despre lucrurile cele mai frumos întocmite ale industriei omenești, ele nu dobândesc o deplină valoare de artă decât atunci când, prin uzură sau prin dezafectare, încetând să mai fie obiecte de utilitate, încetăm noi înșine a le dori adaptate finalităților în veșnică schimbare ale nevoilor noastre. Arta singură manifestă un echilibru al organizării ei pe care nimic n-o amenință și nimic n-o corupe, o armonie suverană și incoruptibilă. Întregul proces al lumii se silește către perfecțiunea artei, de care se apropie, din când în când, fără să putem spune că o atinge cu plinătate vreodată. Semnificația filosofică a artei constă, după

cele arătate mai sus, în faptul de a reprezenta de pe acum în formele ei proprii prefigurația țintei generale către care se silește întregul univers, cu reușite deocamdată parțiale și instabile. Succesul deplin și permanent al operei de artă echivalează cu făgăduința succesului pe care cosmosul material pare a-l fi obținut pentru sine și pe care spiritul omenesc și-l poate făgădui în toate domeniile activității lui. Opera de artă poate fi înțeleasă ca un adevărat program al vieții spirituale a omului. Ea conduce întreaga operă a culturii. Glasul ei pare a spune că ceea ce i-a izbutit ei poate să izbutească tuturor ostenelilor omenești. În toate domeniile culturii, după exemplul artei, ne putem sili către armoniile realizate de ea până acum. Pentru că există artă, poate exista o societate mai bună, o viață morală mai nobilă, o știință mai completă, mai adâncă și mai adevărată. Semnificația filosofică a artei se completează pentru cine știe să înțeleagă că în armonia ei este configurat însuși destinul glorios al spiritului.

Se înțelege atunci care este responsabilitatea artistului în mijlocul culturii contemporane. Desigur, nu vom cere artistului să reprezinte numai frumusețea armonioasă, după cum nu-i vom impune nici formele închise ale clasicismului. Gustul și conștiința modernă cer mai degrabă artei un spațiu destul de larg pentru a cuprinde toate contrastele naturii și vieții. O artă alimentată din singurele aspecte de frumusețe ale lumii, adică una în care se reflectă numai ce a ajuns la o armonie relativă în procesul universal, este nu numai săracă în raport cu conținutul de fapt al lumii, dar și amenințată să se perimeze prin însăși explozia tuturor acelor forțe iraționale și anarhice ale lumii care, prin adevărul lor, pot compromite ficțiunea artei. Nu vom cere deci artistului să reprezinte numai frumusețea, dar îi vom cere vigoare, putere de a-și domina materialul, de a-l supune formei, de a-l organiza cu strictețe, de a obține un lucru desăvârșit. Artistul este și trebuie să fie lucrătorul cel mai sever cu sine însuși, cel mai zelos în urmărirea perfecțiunii, reprezentantul cel mai tenace al forțelor organizatoare ale lumii. În practica vieții comune ne putem mulțumi și cu modesta contribuție a bunăvoinței morale. Din lanțul bunăvoințelor se constituie progresul moral în întregimea speței noastre. În știință, savantul se poate mulțumi și cu o simplă contribuție fragmentară, deoarece rezultatele lui pot fi reluate și completate de alți cercetători. Artistul este însă autorul unei lucrări care nu poate fi reluată, îmbogățită și desăvârșită de altcineva. Mărginită în sine însăși, ca orice sistem închis, opera de artă nu este veriga unui lanț. În ea se organizează și se istovesc puterile unui singur om și poate ale unei singure clipe.

De aceea severitățile noastre față de artă sunt mai mari decât acele pe care obișnuit le îndreptăm către faptele vieții practice și către cercetările științei. Nici uneia din acestea nu le cerem desăvârșirea. O operă de artă nedesăvârșită este însă nu numai un prilej pierdut, pentru că nimeni n-o mai poate reface și desăvârși, dar și o adevărată înfrângere a spiritului în năzuința lui către armonie, în singurul domeniu în care ea poate fi atinsă de pe acum. S-a vorbit despre responsabilitatea morală a artistului. Iată că există și responsabilitatea lui metafizică, rezultată din tot ce putem cunoaște despre locul lui în mijlocul lumii.

INTRODUCERE ÎN TEORIA VALORILOR

ÎNTEMEIATĂ PE OBSERVAȚIA CONȘTIINȚEI

PREFAȚĂ

Problema valorilor este o preocupare mai veche a scriitorului acestor rânduri. Sunt aproape douăzeci de ani de când, susținând la Universitatea din Tübingen lucrarea de doctorat asupra Problemei valorificării în Poetica lui Schiller (Das Wertungsproblem in Schillers Poetik, *tipărită apoi la București în 1924), aveam prilejul să tratez o problemă de literatură în cadrul teoriei generale a valorilor. De-atunci n-am încetat să meditez asupra valorilor, aducând din când în când contribuții parțiale în vederea adâncirii și sistematizării lor. Când, în 1929, am fost însărcinat cu predarea unui curs de Filosofia culturii la Facultatea de Litere din București, am crezut că a sosit momentul unei expuneri de ansamblu, pentru care nu încetasem să adun materialul de informații și reflecții personale. Primul dintre cursurile de Filosofia culturii, pe care le-am dezvoltat într-un interval de mai mulți ani, conține o teorie a valorilor pe care n-aș fi putut-o tipări, decât dacă aș fi găsit răgazul prelucrării ei într-o altă formă decât aceea a prelegerilor rostite. Răgazul acesta nu mi s-a prezentat însă în toți anii următori, în care m-am consacrat redactării tratatului meu de* Estetică, *apărut în două vo-*

lume, între 1934 și 1936, și într-o nouă ediție, și într-un singur volum, în 1939. Scriind Estetica, *n-am pierdut însă din vedere sfera problemelor axiologiei, încât toate considerațiile care compun această lucrare se detașează pe fondul unei filosofii a valorilor, schițată în câteva din capitolele ei introductive. Prilejul unor precizări în aceeași direcție mi s-a oferit în 1937, când al IX-lea Congres Internațional de Filosofie, convocat la Paris, a propus problema valorilor, ca una dintre principalele ei teme de discuție. Am răspuns invitației Congresului, cu o comunicare asupra* Originei și valabilității valorilor *apărută în* „Travaux du IX-e Congrès International de Philosophie“, *1937, vol. X, și, în versiune românească, în volumul meu* „Studii de filosofie și estetică“, *București, Casa Școalelor, 1939. Cine ar compara punctul de vedere al vechei teze din 1923 cu acela al comunicării făcute Congresului din Paris ar constata, împreună cu unele asemănări, mai multe deosebiri, inerente unui proces de gândire desfășurat într-un interval atât de lung. Dar și comunicarea din 1937, care alcătuiește baza cea mai apropiată a construcției pe care o încerc acum, a suferit unele transformări, pe care cititorul le va constata singur, parcurgând textul publicat în* Anexe.

Sunt departe de a crede că mica lucrare pe care o ofer acum cititorilor, din ce în ce mai numeroși, de scrieri filosofice reprezintă o cristalizare atât de completă, încât viitorul să nu facă necesare unele precizări și adaosuri. Ceea ce dau acum nu este un sistem complet, ci o Introducere, *de la limita căreia urmează să se întindă aria dezvoltărilor și aplicațiilor, deocamdată numai indicate. Dar chiar cu acest caracter, mica scriere pe care mă hotărăsc s-o public va aduce serviciile sale ca o primă încercare de sistematizare a unui domeniu atât de des cutreierat astăzi, dar mai cu seamă ca mărturia unei conștiințe care, observându-se pe sine, a regăsit semnificația obiectivă și constrângătoare a valorilor culturii.*

Septembrie 1942

T.V.

I
NOȚIUNI AXIOLOGICE

1. ACTE ȘI OBIECTE

Este o constatare hotărâtoare pentru toată dezvoltarea studiilor filosofice deosebirea, reluată de mai multe ori în cursul cercetării contimporane, dintre *acte* și *obiecte* ale conștiinței. Se pot numi *acte* toate acele manifestări ale conștiinței care se însoțesc cu un sentiment de activitate al eului. Eul se simte lucrând în actele sale, fie că supune unei transformări materialele sale preexistente, fie numai că străbate o anumită durată până în clipa când lucrarea conștiinței poposește într-un obiect. *Obiecte* sunt toate acele manifestări ale conștiinței în care eul se resimte pasiv, în înțelesul că orice activitate a încetat îndată ce conștiința le înregistrează. Distincția dintre acte și obiecte ale conștiinței este cu atât mai importantă cu cât limbajul folosind adeseori, pentru realități atât de variate, termeni identici, deosebirea care le separă poate fi cu ușurință nesocotită. Se vorbește astfel, în împrejurări diferite, dar fără nici o preocupare discriminativă, despre percepții sau despre reprezentări, deși este evident că uneori, prin aceste cuvinte, se înțelege acțiunea conștiinței de a-și reprezenta sau de a percepe un lucru, în timp ce alteori aceiași termeni desemnează rezultatul actelor de reprezentare sau de percepție, conținutul static de conștiință în care aminti-

tele acte sfârşesc. Tot astfel judecata este şi lucrarea de punere în relaţie a unui subiect cu un predicat şi rezultatul acestei lucrări. Un limbaj deplin organizat ar trebui să evite toate aceste omonimii păgubitoare clarităţii ştiinţifice, făurind serii paralele de termeni pentru toate actele conştiinţei şi pentru toate obiectele corelative cu ele.

Să adăugăm îndată că, în alte terminologii filosofice, se face distincţia dintre *acte* şi *conţinuturi* ale conştiinţei. Dar oare actele nu sunt şi ele interioare conştiinţei şi, prin urmare, nişte conţinuturi ale ei? La rândul lor, Brentano şi Meinong, apoi Husserl şi Th. Lipps, disting între *acte, conţinuturi* şi *obiecte intenţionale.* Interesul acestei distincţii stă în observaţia că pe când conţinuturile sunt reprezentate, obiectele sunt gândite. Imaginea unui prieten, ne spune Lipps, este altceva decât prietenul însuşi. Când formulez o judecată asupra unui prieten, actul de conştiinţă nu se îndreaptă asupra imaginei lui (conţinutul), ci asupra prietenului însuşi (obiectul). Deosebirea, justă din punctul de vedere ontologic, nu are însă o valoare psihologică deosebită, deoarece obiectul intenţional nu poate fi realizat de conştiinţă decât tot în forma unui conţinut al ei. Mai potrivit mi se pare deci a spune că, din punctul de vedere al analizei conştiinţei, obiectul poate fi sau reprezentat ca imagine sau gândit drept cauza externă a acestei imagini, în ambele cazuri având de-a face tot cu obiecte, ca termene ale unor acte. Pentru aceste motive, credem că putem rămâne la diferenţierea dicotomică de mai sus.

Deosebirea dintre acte şi obiecte ale conştiinţei poate să se izbească şi de concluziile unei filosofii actualiste, pentru care conştiinţa nu poate fi reprezentată altfel decât sub categoria duratei şi transformării. Conştiinţa-fluviu a lui James n-ar cunoaşte astfel decât acte, niciodată obiecte. Obiectele, după expresia lui Bergson, n-ar fi decât decupări practicate în pânza fluidă a duratei pure, un produs secundar obţinut de nevoile orientării practice. Faţă de aceste obiecţii posibile, dacă ne constrângem să separăm faptele înseşi de interpretările lor, nu putem decât să menţinem deosebirea dintre acte şi obiecte. Căci oricare ar putea fi teoriile relative la prioritatea actelor faţă de obiecte, la caracterul primar al unora şi la caracterul derivat al celorlalte, rămâne o constatare inalterabilă a intuiţiei interne faptul că, în unele din manifestările sale, conştiinţa se resimte în activitate, în timp ce în altele ea se resimte pasivă. Constatarea aceasta este punctul nostru de plecare.

2. APREHENSIUNE ŞI CREAŢIUNE

Obiectele sunt *cuprinse* de acte, nu sunt *create* de ele. Lunga tradiţie kantiană ne-a învăţat totuşi că actele conştiinţei sunt tot-

deauna creatoare. Obiectul ar fi deci produsul actului. Dacă actul se modifică, produsul lui variază. Imagini şi gândiri, afecte şi valori iau o formă sau alta după felul actului care le-a produs. Între acte şi obiectele lor ar exista o legătură funcţională. Conştiinţa nu s-ar găsi în nici un moment în posesiunea unui câştig sigur, deoarece variaţiile actelor ei ar modifica şi structura obiectelor la care actele ajung.

Dacă însă şi de data aceasta, ne constrângem să ne limităm la fapte, renunţând la orice teorii asupra lor, actele ne apar drept *aprehensive*, nu *creatoare*. Pentru observaţia internă, actul nu *produce* obiectul din spontaneitatea lui, ci îl *cuprinde*, găsindu-l gata făcut la termenul efortului său[1]. Când căutăm să ne amintim ceva, amintirea regăsită nu ni se înfăţişează altfel decât ca un obiect independent de sforţarea care l-a actualizat, ca o structură deplină chiar înainte ca, prin actele sale, conştiinţa să fi încercat să-l câştige. Tot astfel, noţiunile, afectele şi valorile ni se înfăţişează gata făcute la capătul actului care le cuprinde. Observaţia conştiinţei nu ne spune niciodată că noi creăm obiectele ei, ci numai că le cuprindem.

Dacă există totuşi afecte turburi şi noţiuni incomplete, judecăţi sau raţionamente eronate, împrejurarea se poate datora unei îndoite cauze. Într-un prim caz, afectele turburi, noţiunile incomplete sau judecăţile eronate pot apărea ca rezultatele divergenţei dintre acte şi obiectele corelative. Acela care în căutarea adevărului execută acte de simţire sau de dorinţă este firesc să nu găsească adevărul. Dar aceasta nu din pricină că adevărul ar fi produsul unui act specific, ci din aceea că el nu poate fi cuprins decât de un anumit tip de acte. Actul nu produce obiectul, dar după felul lui, poate să-l cuprindă sau nu. Tot astfel, în cuprinsul unei arii rezervate unui anumit fel de acte, actele secundare subalternative ating un anumit fel de obiecte. Când aceste acte se înlocuiesc, obiectele variază, dar aceasta nu din pricină că obiectele ar fi produsele actelor, ci din aceea că, după genul lor, ele nu pot fi atinse decât de un anumit fel de acte. Dacă între acte şi obiecte nu există o legătură funcţională, există în tot cazul o corelaţie; iar această corelaţie poate fi nimerită sau ratată.

Într-un al doilea caz, afectele turburi, noţiunile incomplete sau judecăţile eronate pot fi rezultatele unor acte corelative nedesăvârşite, oprite în drum, caduce. Cine străbate dincolo de eroare, la adevăr, n-are totdeauna conştiinţa că a variat felul activităţii sale inte-

[1] Ideea că „obiectul" este *cuprins* nu *produs*, de actele conştiinţei au reintrodus-o în filosofie *F. Brentano* şi şcoala lui. Vd. la finele volumului *Bibliografia*.

lectuale, rectificând-o, punând-o în acord cu obiectul; adeseori el are conştiinţa că a prelungit activitatea sa, a împins-o mai departe, a întregit-o. Orice cercetător, în oricare ramură a ştiinţei, cunoaşte bine împrejurarea aceasta. Eroarea nu este atunci pentru el produsul unui drum greşit, cât al unei lipse de consecvenţă şi de energie lăuntrică.

3. SPECII DE ACTE ŞI SPECII DE OBIECTE

Caracterul indescriptibil al actelor

Există patru feluri de acte: reprezentarea, gândirea, simţirea şi dorinţa. Există patru feluri de obiecte: imaginile, abstracţiunile, afectele şi valorile. Reprezentarea cuprinde imagini, gândirea cuprinde abstracţiuni, simţirea cuprinde afecte, dorinţa cuprinde valori[1]. Deosebirile aceste nu ne întorc nicidecum la vechea psihologie a facultăţilor, deoarece, afirmând pluralitatea speciilor de acte, nu negăm putinţa întrepătrunderii şi colaborării lor. Dimpotrivă, în realitatea conştiinţei, afirmăm că este greu de găsit vreun moment în care diversele specii de acte să nu fie deopotrivă reprezentate şi coadaptate. Coadaptarea actelor şi obiectelor conştiinţei în orice moment al ei este un fapt elementar de observaţie. Simultaneitatea efectivă a actelor conştiinţei nu exclude însă putinţa separării lor teoretice. Tot astfel convergenţa funcţiunilor organice nu înlătură deloc, pentru fiziolog, posibilitatea de a le distinge şi de a le descrie în parte. Ceea ce incumbă cercetării este numai stabilirea originalităţii, a caracterului ireductibil al fiecăruia dintre actele amintite şi al obiectelor corelative.

Actele nu pot fi însă descrise şi, cu privire la ele, nu este cu putinţă stabilirea originalităţii lor. Originalitatea actelor rezultă din aceea a obiectelor pe care ele le cuprind. Actele nu pot fi descrise, pentru că nu poate fi *descris* decât ceea ce poate fi *observat*. Nu pot fi însă observate decât sau obiecte (configuraţii statice) sau acte (procese) a căror desfăşurare este mai lentă decât actul observaţiei înseşi. Mişcarea unei roţi având o viteză superioară vitezei percepţiei nu poate fi observată. Pentru a observa vreunul din actele conştiinţei ar trebui ca, în momentul observaţiei, conştiinţa să se dedubleze în aşa fel încât o parte a conştiinţei să se găsească faţă de cealaltă parte a ei în situaţia necesară observaţiei. Analiza cunoaşte

[1] Clasificarea aceasta urmează până la un punct pe aceea a lui *A. von Meinong*. Vd. *Bibliografia*.

cazuri de observație a unui obiect al conștiinței, prin dedublarea ei în act observator și obiect observabil. Vechea obiecție împotriva constituirii psihologiei ca știință, în temeiul pretinsei imposibilități a conștiinței de a se dedubla, a fost infirmată de însăși dezvoltarea modernă a științei sufletului. Poate însă conștiința să observe propriile ei acte? Pentru aceasta ar trebui, într-o primă ipoteză, ca actul să se convertească în obiect, adică să înceteze a fi el însuși. Sau ar trebui, într-o a doua ipoteză, ca viteza actului de observație să fie superioară vitezei actului observat. Și cum observația este un act complex de reprezentare și de gândire, ar trebui, pentru ca o observație să se constitue, ca actul de reprezentare și gândire să aibă o viteză superioară celorlalte acte ale conștiinței, dacă este vorba a descrie simțirea sau dorința, ceea ce nu este niciodată probat. Ar trebui, în fine, dacă ar fi vorba de a descrie actele înseși ale reprezentării și gândirii, ca actele acestea să se desfășoare în două viteze deosebite, în una certă ca acte observate și într-o viteză superioară ca acte de observație, ceea ce ar fi cu neputință, mai cu seamă în același moment. Pentru toate aceste motive, actele conștiinței nu sunt observabile și nu pot fi descrise.

Când un proces (prin urmare și un act de conștiință) nu este observabil, conștiința adoptă, pentru a-l descrie, o altă metodă. Ea stabilește etapele lui, pe care le descrie ca pe niște obiecte și gândește actul drept trecerea ireprezentabilă de la o etapă la alta, de la un obiect la altul. Mai toate procesele naturale se înfățișează în descrierile științei în acest fel. Dezvoltarea organismelor în epoca prenatală este pentru naturalist o succesiune de etape (obiecte) embriologice. Procesul cristalizării este trecerea unui corp de la starea lui de obiect fluid la aceea de obiect solid. Dezvoltarea organică și cristalizarea propriu-zise rămân într-acestea ireprezentabile. Actele conștiinței nu apar în alt chip. Actul însuși rămâne sub puterea de reprezentare; numai etapele lui se înalță în lumina clară a reprezentării. A descrie un act de conștiință înseamnă deci a observa obiectele care punctează cursul desfășurării lui sau numai obiectul lui final, acela care îl limitează.

Dar dacă actele nu pot fi descrise, nu pot fi ele trăite, simțite? Dilthey a făcut din trăirea actelor metoda propriu-zisă în științele spiritului. Este acesta un caz de alternare a actelor conștiinței, dintr-o categorie despre care ne vom ocupa îndată. Putem însă să spunem de pe acum că cine orientează un act de simțire către obiectele reprezentării, gândirii sau dorinței, este firesc să nu cuprindă decât afectele cu care acestea sunt coadaptate. „Trăirea", proclamată ca

metoda proprie științelor spiritului, reprezintă de fapt un tip inadecuat de cunoaștere.

4. ALTERNAREA ACTELOR DE CONȘTIINȚĂ

Actele de conștiință sunt alternabile. Un act de conștiință poate înlocui pe altul în cuprinderea obiectului propriu al celui dintâi. Faptul este posibil numai grație împrejurării, amintite și mai sus, că actele și obiectele de diferite specii sunt coadaptate în actualitatea conștiinței. Când însă un act de conștiință se îndreaptă asupra unuia din obiectele incorelative, el nu poate cuprinde decât ceea ce acesta din urmă conține ca obiecte corelative, adaptate la structura obiectului incorelativ. Pot privi, așadar, din unghiul oricărui act, către orice obiect al conștiinței, dar nu văd decât ceea ce actului respectiv i se poate arăta, ceea ce el poate aprehenda. „Trăirile“, despre care am vorbit la sfârșitul paragrafului anterior, alcătuiesc un caz din această categorie, întrucât ele înfățișează rezultatul unui act de simțire orientat asupra unor obiecte ale gândirii (împiedecată uneori să funcționeze.) Alt caz de alternare al actelor de conștiință este acela care se produce când reprezentarea se îndreaptă asupra abstracțiunilor, adică asupra obiectelor proprii gândirii. Rezultatul acestei alternări sunt *schemele*, cu care operează toate științele. Schema este abstracțiunea cuprinsă de reprezentare sau, mai precis, imaginea adaptată la abstracțiune, adică obiectul actului de reprezentare în funcțiunea sa inadecuată. Acela care, în studiul științelor, întâmpină scheme, acolo unde ar fi așteptat abstracțiuni, înregistrează împrejurarea ca o nepotrivire a actelor în funcțiune sau ca o substituire a obiectelor căutate, care legitimează neîncrederea relativă în procedeul schematismului.

Dar cazul cel mai general, și cel mai însemnat, de alternare a actelor de conștiință este acela al gândirii în cuprinderea reprezentărilor, afectelor și valorilor. Când gândirea se îndreaptă asupra imaginilor, afectelor sau valorilor, ea obține, la capătul său, conștiința că un rest, sâmburele original al imaginei, afectului sau valorii, rămâne necuprins. În această stare de lucruri se întemeiază critica adusă de atâtea ori științei individualului (epistemologia intuitivă), a afectelor sau valorilor. Căci ceea ce gândirea cuprinde în imaginea individuală, în afecte și valori nu este chiar imaginea, afectul sau valoarea, ci numai abstracțiunea coadaptată în structurile conștiinței dominate de reprezentare, afect sau valoare. Conștiința poate cuprinde imaginile, afectele sau valorile, prin actele

corelative ale reprezentării, simţirii şi dorinţei, dar nu poate teoretiza asupra lor, decât într-o formă relativ inadecuată, pe care o cercetare serioasă trebuie s-o mărturisească cu toată sinceritatea.

În sfârşit, un alt caz de alternare a actelor de conştiinţă îl reprezintă valoarea cuprinsă de alte acte decât dorinţa, adică de reprezentare, simţire sau gândire. Rezultatele atinse de aceste acte incorelative se cuvin a fi descrise cu preciziune, deoarece ele sunt adeseori confundate cu valorile înseşi, adică cu obiectele proprii ale dorinţei.

a. Miturile

Miturile sunt valori cuprinse de reprezentare, adică imagini coadaptate la structura valorii sau valori cuprinse prin funcţiunea unui act inadecuat. Clasicismul modern vedea în mituri simple imagini poetice, obiecte ale actului de reprezentare. A fost un mare progres al cercetării, când, în veacul al XVIII-lea, Giambattista Vico a recunoscut în mituri rezultatul unui act inadecuat. Pentru Vico şi pentru întreaga lui descendenţă teoretică, până la romanticii germani, mitul era o concepţiune abstractă relativă la structura universului sau la originea lucrurilor, cuprinsă printr-un act de reprezentare. Multă vreme mitul a trecut drept abstracţiunea văzută ca imagine sau, cum suntem mai îndreptăţiţi a spune în lumina precizărilor aduse aici, drept imaginea coadaptată cu abstracţiunea în structura unui anumit moment al conştiinţei. Este, într-acestea, un rezultat al cercetării moderne descoperirea că mitul este altceva sau, în tot cazul, mai mult decât o explicaţie teoretică a lumii, văzută de imaginaţie. Din vechea definiţie a mitului rămâne, pentru noi, numai înţelegerea lui drept un obiect incorelativ al reprezentării sau drept obiectul unui act inadecuat. Alternarea actelor de conştiinţă, prezentă în mituri, nu se produce între reprezentare şi gândire, ci între reprezentare şi dorinţă. De când Georges Sorel în ale sale *Reflecţiuni asupra violenţei* a pus în lumină, prin scăpărarea unei intuiţii geniale, caracterul activ al miturilor, adică puterea lor de a mobiliza şi orienta dorinţa, ştim mai bine că mitul este valoarea cuprinsă de reprezentare, adică imaginea coadaptată cu valoarea. În câmpul de conexiuni şi coadaptări ale imaginilor mitice se lămuresc totdeauna unele valori: fecunditatea (mitul lui Dionysos, Ceres şi Adonis), prietenia (Castor şi Pollux), iubirea şi fidelitatea (Amor şi Psyche, Hero şi Leandru, Baucis şi Philemon), victoria asupra morţii (Orfeu şi Eurydice, Admet şi Alceste) etc. Există mituri economice (Argonauţii), ale cunoaşterii (Oedip) şi ale civi-

lizației (Prometeu). Vechea teorie asupra miturilor, ca abstracțiuni cuprinse prin reprezentări inadecuate, a permis gruparea legendelor mitologice după sectoarele naturii, presupuse a fi explicate prin ele. S-a vorbit astfel despre mituri în legătură cu marea și râurile, cu munții, pădurile și câmpiile, cu lumea olimpiană și cu cea infernală etc. Mai potrivită cu firea adevărată a miturilor va fi însă gruparea lor axiologică, pe care viitorul este probabil că o va construi odată.

b. Afectele posesiunii și ale aprobării

Nu numai reprezentarea poate încerca să cuprindă valorile. Celelalte acte ale conștiinței, în funcțiune inadecuată, pot și ele să se orienteze asupra valorilor. Așa, de pildă, simțirea. Când însă simțirea se îndreaptă asupra valorilor, ea nu cuprinde valorile înseși, ci numai acele afecte care sunt conexate și coadaptate cu ele. Le numim pe acestea din urmă *afectele posesiunii*. Căci dacă valorile propriu-zise sunt obiectele corelative ale dorinței, atunci afectele pe care le pot încerca în legătură cu ele, prin actul simțirii, sunt acele ale posesiunii, ale perspectivei acesteia, ale imposesiunii sau ale pierderii lucrului dorit. Distingem printre aceste afecte pe acela al posesiunii realizate, plăcerea, voluptatea sau fericirea posesiunii, după însemnătatea obiectului posedat, făgăduința posesiunii adevărate sau dorul după posesiunea posibilă dar îndepărtată, teama pierderii cu putință și teroarea pierderii iminente (când posesiunea amenințată este de un mare preț), tristețea sau deznădejdea pierderii iremediabile etc. Mulți teoreticieni ai valorilor, veniți din tabăra psihologismului, au confundat valoarea cu afectele posesiunii, mai cu seamă cu afectul posesiunii realizate și depline, făcând din valoare un fel de calitate secundară a lucrurilor, obținută prin proiectarea asupră-le a afectului posesiunii lor. Valoarea ar fi aureola pe care o împrumută lucrurilor satisfacția posesiunii lor sigure, posibile sau amenințate. Iată însă că faptul de observație al alternării actelor de conștiință ne permite să distingem acum între afectele posesiunii, adică afecte conexate și coadaptate cu obiectele dorinței, și valorile propriu-zise, de a căror fire adevărată ne apropiem, în chipul acesta, cu un pas mai mult.

În sfârșit, printre afectele pe care le cuprindem prin actele de simțire orientate asupra valorii, distingem pe acele ale *aprobării* și *adeziunii*; în timp ce simțirea cuprinde în legătură cu obiectele gândirii afectul *evidenței*. Între aprobare și adeziune, pe de o parte, și evidență, pe de alta, există întreaga diferență dintre sentimentul

valorii şi acel al abstracţiunii. Declarăm că o abstracţiune, un adevăr oarecare al ştiinţei, este evident şi înţelegem prin aceasta că el se *impune* inteligenţei noastre. *Aprobăm* însă o valoare şi înţelegem, de data aceasta, că dorinţa noastră *nu poate* să se orienteze asupra valorii ei corelative, îndată ce o descoperă. Evidenţa este semnul afectiv al unei acţiuni exercitate din afară asupra spiritului; aprobarea este semnul afectiv al unei acţiuni pornite din interiorul spiritului. Spiritul suportă evidenţa, nu o produce. În aprobările sale, spiritul se resimte însă în activitate; el este factorul activ al aprobărilor lui. Spunem, din această pricină, că *primim* o evidenţă, dar *dăm* o aprobare. Când dorinţa cuprinde la capătul actului său o valoare, el o recunoaşte ca atare, o aprobă şi, în acelaşi timp, şi-o însuşeşte, aderă la ea, îşi propune s-o caute şi s-o regăsească mereu. Afectul aprobării se întovărăşeşte astfel cu acel al adeziunii şi, în trăirea acestor afecte, orice conştiinţă recunoaşte semnul că a cuprins unele valori.

c. Judecăţile de valoare şi despre valori

Reversibilitatea alternanţelor

Gândirea este al treilea act care poate, prin funcţiune inadecuată, să se orienteze asupra valorilor. Ceea ce gândirea cuprinde însă, în cazul acesta, nu este valoarea, ci abstracţiunea coadaptată cu ea, devenită predicat, subiect sau predicat şi subiect al unei judecăţi. Numim *judecată de valoare* aceea în care valoarea este predicatul judecăţii. Exemple: acest tablou este *frumos*; fapta lui M. Scaevola este *vitejească*; caracterul lui Schiller este *nobil* etc. Numim *judecăţi despre valori* acelea în care subiectul sau subiectul şi predicatul sunt valori. Exemple: *valorile* sunt polare; *frumosul* este contemplabil; *adevărul* este *superior utilului* etc. Cine formulează una din aceste judecăţi nu atinge valorile înseşi, care nu pot fi cuprinse ca obiecte corelative decât de actele de dorinţă, ci numai abstracţiunile conexate şi coadaptate cu ele. Împrejurarea devine evidentă în acele cazuri când pot formula o judecată al cărei predicat să fie o „valoare", fără ca acest predicat să fie o valoare propriu-zisă, adică un obiect cuprins de un act adecvat de dorinţă. Aşa, de pildă, cineva poate spune că o cunună de diamante este un lucru foarte preţios, fără ca vorbitorul, în modestia gesturilor şi nevoilor sale, să dorească cununa de diamante. Toate judecăţile pe care le formulează istoricul în legătură cu valoarea faptelor, ideilor sau caracterelor trecutului prezintă această particularitate. Ele nu cu-

prind în relaţiile lor valorile înseşi, care nu sunt niciodată obiecte ale gândirii, ci numai abstracţiunile coadaptate cu ele. De asemeni, toate judecăţile pe care le stabileşte ştiinţa valorilor (axiologia) nu au ca subiecte, ca predicate sau ca subiecte şi predicate, valori propriu-zise, care nu pot fi decât obiecte corelative ale dorinţei, ci numai abstracţiuni coadaptate cu valorile, singurele obiecte posibile ale gândirii orientate asupra valorilor. Gândirea nu poate cuprinde, aşadar, valoarea decât în această formă inadecuată. Conştiinţa nu poate să se îndrepte asupra valorilor propriu-zise decât prin acte adecuate de dorinţă, dar atunci renunţă să teoretizeze asupra lor sau consimte să le gândească într-o formă inadecuată şi, numai cu această rezervă, poate ajunge la o teorie a valorilor.

Alternările actelor conştiinţei sunt însă *reversibile*. După cum gândirea se poate substitui dorinţei, tot astfel dorinţa se poate substitui gândirei. Este ceea ce se întâmplă ori de câte ori acela care ia cunoştinţă de o judecată de valoare sau de o judecată despre valori, încearcă să cuprindă abstracţiunile respective prin acte de dorinţă, convertindu-le astfel în valori propriu-zise. Când cuiva i se comunică judecata relativă la tăria de caracter a lui M. Scaevola, poate să înregistreze *ideea* acestei tării ca pe un obiect al dorinţei sale, al aspiraţiei sale morale şi cuprinde atunci o valoare propriu-zisă, care nu este în nici un chip *formulabilă* în judecăţile istoricului, dar care poate fi *înviată* de conştiinţa cititorului de scrieri istorice. Tot astfel, când într-o axiologie aflăm că frumosul este o valoare de contemplaţie (Rickert), pot să execut acţiunea de reversiune a alternanţelor, înviind această abstracţiune ca valoare. Cei care studiază istoria sau axiologia, într-un spirit viu, practică necontenit aceste reversiuni ale alternanţelor. De aceea, poziţia celui care studiază ştiinţele axiologice este deosebită de a aceluia care cercetează ştiinţele abstracte relative la un domeniu indiferent faţă de valoare, cum este vastul domeniu al naturii. În timp ce acesta din urmă nu trebuie să depună decât efortul actului de gândire, axiologul trebuie să depună sforţarea îndoită a alternării dorinţei prin gândire şi a gândirei prin dorinţă. Fără încercarea de a învia valoarea sub abstracţiune, axiologia ar fi o ştiinţă moartă.

5. VALORI ŞI BUNURI

Valorile nu sunt, după firea lor proprie, nici mituri, nici sentimente ale posesiunii, nici subiecte sau predicate ale judecăţilor de valoare. Valorile sunt obiecte ale dorinţii. Dorinţa cuprinde valorile

ca pe obiectele ei corelative. Ea le cuprinde ca pe nişte obiecte categoriale, a căror expresie în limbă este totdeauna un substantiv. S-ar putea totuşi spune că dorinţa nu cuprinde decât lucrurile, fiinţele şi faptele omeneşti concrete capabile s-o îndestuleze sau acele calităţi determinate pentru care aceste lucruri, fiinţe sau fapte sunt râvnite. Cine doreşte să-şi astâmpere setea îşi reprezintă apa sau acele calităţi ale apei prin care setea sa poate fi astâmpărată. Acela care doreşte să-şi mângâie singurătatea îşi reprezintă prietenul sau acele însuşiri ale prietenului prin care singurătatea lui poate fi mângâiată etc. În realitate însă, nimeni nu-şi poate reprezenta într-un om un prieten sau calităţile care îl învrednicesc cu acest nume, dacă în prealabil n-a cuprins prietenia. Există prieteni numai pentru că există prietenie. Numai pentru că există armonia, unele opere de artă sunt înregistrate ca armonioase. Numai pentru că dorinţa în unele din orientările ei cuprinde austeritatea, unii oameni sunt aprehendaţi ca austeri. Valoarea-substantiv este totdeauna antecedentul valorii-adjectiv sau a acelor lucruri, fiinţe sau fapte determinate prin însuşirile denumite de valorile-adjective şi care, din această pricină, pot fi numite *bunuri*. Toate încercările de a explica originea şi formaţia valorilor, de pildă a valorilor noastre morale sau estetice, prin experienţa bunurilor culturii, pornesc de la o falsă punere a problemelor. Căci pentru ca anumite fiinţe sau fapte să fie cuprinse, de pildă, ca juste sau caritabile, este necesar ca justiţia sau caritatea să fie constituite ca valori în conştiinţa noastră. Valorificarea lucrurilor, adică cuprinderea lor ca bunuri, presupune antecedenţa valorii. Valorile nu sunt deci produsul experienţei sociale a bunurilor. Această experienţă este în realitate condiţionată de prezenţa în conştiinţă a valorilor. Nu vom spune totuşi că valorile sunt nişte speţe imuabile şi că ele n-au nici o viaţă istorică. Există, fără îndoială, o istorie a valorilor morale, estetice, religioase; dar aceasta numai pentru că actele de dorinţă sunt succesive, intermitente, alternabile. Istoria binelui, a frumosului şi a sacrului înfăţişează aventurile conştiinţei apetitive a omului, procedând prin cuceriri treptate, interceptate de momente de eclipsă sau de alternări ale dorinţei cu alte acte aprehensive ale spiritului.

6. POSIBILITATEA VALORILOR PURE

Posibilitatea valorilor pure, adică a unor valori cuprinse de conştiinţă fără nici o conexiune cu un suport concret, este unul din punctele mai mult contestate de teoriile axiologice moderne. Se

pune, în adevăr, întrebarea: ce poate fi frumosul, binele sau adevărul în afară de acele aspecte pe care, pentru un motiv oarecare, le declarăm frumoase, bune sau adevărate? Experiența ne-ar prezenta opere de artă frumoase, fapte bune sau judecăți adevărate, dar niciodată frumosul, binele și adevărul în stare pură, adică niște valori lipsite de orice suport concret. Acei care fac această observație adaugă că teoria așa-ziselor valori pure alcătuiește o adevărată „mitologie", pe care omul de știință, atent la constatările experienței, trebuie neapărat s-o infirme.

Față de aceste puncte de vedere ale empirismului, se poate observa totuși că una din preocupările străvechi ale filosofiei a fost să definească tocmai acele valori pure, a căror posibilitate este astăzi aprig contestată. Definiția ideilor morale, în speculația socratică și platonică, este o dovadă că valorile pure, frumosul, binele, iubirea, cumpătarea, vitejia etc. pot fi niște obiecte ale conștiinței, chiar în afară de conexiunea lor cu un suport concret. Dacă n-ar fi așa, întreaga dialectică platonică ar fi o vorbărie goală, fără obiect, din care omul de știință n-ar putea să folosească nimic. În acest sens, încă de acum două sute de ani, Voltaire adresa ironiile sale acelora care speculează asupra frumosului pur, *to kalon* al vechilor gânditori greci, despre a cărui fire nu pot cădea de acord, tocmai pentru că frumosul nu este altceva decât obiectul concret al unor dorințe particulare, variabile de la individ la individ. Există însă unii gânditori care nu îmbrățișează relativismul radical al unui Voltaire și care conced valorilor pure o existență, dar una derivată și secundară. Valorile pure ar fi, pentru aceștia, concepte ale inteligenței, produse ale generalizării aplicate asupra materiei experiențelor axiologice particulare. Posibilitatea valorilor pure trebuie deci dovedită, mai întâi împotriva *relativismului*, apoi împotriva *nominalismului* axiologic.

Împotriva celui dintâi din aceste puncte de vedere se poate face observația că, pentru a putea fi recunoscut ca valabil, relativismul ar trebui să probeze că valorile apar în conștiință în forme variabile, deși ele sunt cuprinse prin același tip de acte. Iată însă o dovadă pe care relativismul axiologic nu o încearcă niciodată. Adevărul pare a fi de altfel cu totul altul. Variația valorilor pare a proveni din caracterul alternabil al actelor care le cuprinde. Dacă idealul de frumusețe al Evului Mediu este altul decât acela al Renașterii, împrejurarea nu provine din inexistența unui frumos pur, ci din aceea că această valoare pură este sesizată mereu din alte unghiuri, în alte dispoziții ale spiritului, de fiecare dată prin alte acte ale lui. Relativismul valorilor nu provine din firea lor, ci din aceea a actelor cu

care ne apropiem de ele. Sarcina ştiinţelor axiologice este însă tocmai să reducă marea varietate a valorilor, deosebind între actele inadecuate şi cele adecuate şi să ajute astfel lucrării de cuprindere a valorilor pure. De altfel, relativismul nu este niciodată o poziţie teoretică bine gândită până la capăt. Căci dacă relativismul constată că valorile apar în forme particulare şi variabile, el ar trebui să recunoască implicit existenţa unor valori generale şi permanente, adică a unor valori pure care, în anumite condiţii, se particularizează şi variază. Particularitatea şi variabilitatea sunt, fiecare în parte, termeni corelativi, adică termeni care nu pot fi gândiţi decât în corelaţie cu generalitatea şi permanenţa. Afirmaţia existenţei valorilor particulare şi variabile implică deci pe aceea a valorilor generale şi permanente, specificate în forma celor dintâi. Relativismul nu gândeşte însă particularitatea şi variabilitatea ca pe nişte termeni care presupun generalitatea şi permanenţa, adică nu-i gândeşte până la capăt. El afirmă existenţa unei particularităţi şi variabilităţi în sine, *absolute*, ceea ce alcătuieşte o poziţie incontestabil absurdă, pe care o gândire consecventă nu poate decât s-o respingă.

În al doilea rând, nu pare mai bine gândită nici poziţia care vede în valori produsele generalizării exercitate asupra materiei concrete a bunurilor particulare, date în experienţa fiecăruia din noi. Nominalismul axiologic presupune că valorile sunt produsul experienţei bunurilor. Absurditatea acestei axiome a fost denunţată însă din paragraful anterior, unde am arătat că un lucru nu poate fi cuprins ca bun, decât în raport cu o valoare. Valorile sunt condiţia existenţei bunurilor. Fără prezenţa în conştiinţă a valorilor, unele lucruri n-ar putea fi înregistrate ca bunuri. Astfel, nu experienţa bunurilor condiţionează pe aceea a valorilor, ci dimpotrivă, experienţa valorilor condiţionează pe aceea a bunurilor.

S-ar putea totuşi spune că nu experienţa bunurilor, ci simpla experienţă a lucrurilor şi persoanelor produce valoarea. Trăind într-un anumit mediu de lucruri şi persoane, experimentând anumite raporturi morale şi sociale, conştiinţa ar resimţi cum la un moment dat se degajează pentru ea semnificaţia anumitor valori. Din experienţa războiului s-ar forma valoarea vitejiei; din experienţa vieţii de familie s-ar forma valoarea purităţii morale etc. Cine gândeşte astfel presupune însă că există posibilitatea unei treceri de la indiferenţă la valoare, că valoarea s-ar forma din materia unor experienţe indiferente. O astfel de presupunere nu este însă mai puţin eronată decât aceea care ar pretinde că ideea de lumină s-ar forma din experienţa întunericului. Între indiferenţă şi valoare nu există

simplul raport de la particular la general, de la experiență la idee, ci o completă heterogenie, determinată de faptul că imaginile sau abstracțiunile indiferente sunt cuprinse de actele de reprezentare sau de gândire ale conștiinței, în timp ce valorile sunt cuprinse de actele ei deziderative. Valorile nu se pot deci forma din experiențele indiferente ale conștiinței. Ele sunt în conștiință niște obiecte ireductibile, cuprinse prin acte adecuate.

7. BUNURI, LUCRURI, PERSOANE

Bunurile sunt lucruri valorificate, lucruri în care dorința cuprinde valori. Valorile se găsesc în bunuri și conștiința le cuprinde în ele. Spunem, din această pricină, că bunurile au o *adâncime*, în timp ce toate celelalte lucruri, care nu sunt bunuri, sunt lipsite de adâncime, sunt *superficiale*. Nu este vorba, desigur, de adâncime ca dimensiune spațială, ci de o adâncime ontologică, adică de un mod de a fi al lucrurilor pe care îl exprimăm printr-un simbol spațial.

Un lucru este, pentru conștiința care și-l reprezintă, o suprafață rezistentă. Reprezentarea se oprește la suprafața lucrurilor; pe când dorința pătrunde în adâncimea bunurilor. S-ar putea spune că suprafața lucrurilor respinge reprezentarea întocmai ca și pe voința noastră, în vreme ce adâncimea bunurilor absoarbe dorința. O lume alcătuită exclusiv din lucruri ar fi o lume fără perspective, fără ecou, fără profunzime, așa cum este oarecum universul orbilor din naștere, operați de curând. O astfel de imagine a construit pozitivismul, făcând din lume ansamblul situat într-un singur plan al tuturor senzațiilor coexistente și succesive. În icoana unei astfel de lumi, bunurile și valorile, adică lucrurile adânci și adâncimea lucrurilor, nu ocupă nici un loc. Universul pozitivist este un univers superficial. Pentru a înțelege mai bine deosebirea dintre lucruri și bunuri, să presupunem un lucru aprehendat de obicei ca bun și care, printr-o alternare a actelor conștiinței, ar fi cuprins de reprezentare ca simplu lucru: bunul respectiv s-ar comprima deodată, reducându-le la un singur plan, vidându-se de orice adâncime. Dacă un tablou, în loc să fie cuprins de apetența estetică drept bun estetic, ar fi cuprins de reprezentare ca simplu lucru, tabloul n-ar mai fi altceva decât o bucată de pânză vopsită, fără o structură în adâncime, adică fără nici o valoare. Dacă însă tabloului îi recunosc un preț artistic, împrejurarea se datorește faptului că actul adecuat al dorinței pătrunde în adâncimea lui, într-un plan mai afund decât su-

prafața, acolo unde conștiința găsește de fapt valorile estetice: expresia figurii sau peisajul reprezentat de tablou, temperamentul artistului, stilul artei lui etc.

Evident, nu orice lucru este un bun. Actul valorificator, adică actul prin care conștiința cuprinde valoarea în bun, nu poate să se exercite asupra oricărui lucru. Lucrul trebuie să aibă o anumită structură pentru ca spiritul să poată cuprinde valoarea în el. Chiar o simplă bucată de piatră nu este cuprinsă ca un bun, de pildă ca un element de construcție, decât pentru că are o structură în același timp rezistentă și friabilă. Valoarea economică a pietrei transpare astfel în însușirile superficiale ale structurii sale, pe care le desemnăm de obicei prin valorile-adjective. Suprafața lucrurilor, care sunt și bunuri, este *expresivă* pentru valorile care o locuiesc în adâncime. Valorile-adjective sunt expresia valorilor-substantive. Actul valorificator al dorinței pătrunde în adâncimea lucrurilor, unde cuprinde valoarea, pentru că suprafața lor o invită s-o facă, pentru că această suprafață o *absoarbe*. Nu putem deci spune că surprinderea bunurilor ar fi rezultatul unui act pur subiectiv de valorificare, îndreptat asupra unor lucruri indiferente în sine. Actul valorificator pornește totdeauna de la datele obiective ale structurii. Anumite lucruri sunt deci bunuri chiar înainte ca actul valorificator să le cuprindă ca atare. Dorința *descoperă* bunurile, nu le *creează*.

Lucrurile care *cer*, prin calitățile structurii lor superficiale, prin expresia lor, pătrunderea actului valorificator în adâncime, sunt bunuri. Există însă anumite alcătuiri care ne opun și ele o suprafață rezistentă, întocmai ca lucrurile, dar care nu ne *cer*, ci ne *constrâng* să pătrundem în adâncimea lor. Acestea sunt persoanele. Suprafața persoanelor este totdeauna expresivă, nu numai uneori, ca a lucrurilor. Persoanele au totdeauna o adâncime. Ele au totdeauna o valoare sau o nonvaloare. Persoanele sunt totdeauna bunuri sau dimpotrivă. Actul valorificator pătrunde neapărat în stratul lor mai adânc. Nu ne putem sustrage obligației de a valorifica persoana; trebuie în chip necondiționat să luăm atitudine față de ea. O persoană nu este niciodată axiologic indiferentă (așa cum poate fi lucrul). Dar persoana nu este numai un obiect al valorificării noastre obligatorii, dar și un centru de valorificări proprii. Din întretăierea valorificărilor noastre orientate asupra persoanei cu valorificările ei proprii apare o serie de rezultate, pe care o teorie a valorilor trebuie să le descrie cu precizie. Asupra structurii axiologice a acestor rezultate vom reveni într-un alt paragraf.

8. SUBALTERNAREA ACTELOR VALORIFICATOARE ȘI ORDINEA LOR

După cum actele conștiinței sunt alternante, adică se pot înlocui unele pe altele, în așa fel încât obiectul corelativ al unuia din ele poate fi cuprins în formă inadecuată de oricare din celelalte, tot astfel diversele acte de dorință se pot înlocui între ele. Spunem atunci că actele de dorință sunt *subalternante*. Anticipând asupra rezultatelor ulterioare ale cercetării, să considerăm actul deziderativ economic, estetic, moral. Fiecare din aceste acte cuprinde câte un obiect corelativ, și anume valoarea economică, estetică și morală. Aceste valori pot fi cuprinse în ele însele sau în profunzimea unui bun. În acest din urmă caz actul de dorință ia numele de act valorificator. Actul deziderativ economic poate să se îndrepte uneori asupra valorii estetice sau morale. Actul estetic poate să se îndrepte asupra valorii morale sau economice. Actul moral poate să se îndrepte asupra valorii economice sau estetice. În toate aceste cazuri, actele respective nu cuprind decât acele din propriile lor valori corelative care sunt conexate și coadaptate cu valorile dominante într-o anumită structură axiologică. Tot astfel, când actul valorificator se îndreaptă asupra unui alt bun decât acela care îi este în mod propriu corelativ, el cuprinde din acel bun numai acele valori ale lui care sunt conexate cu valoarea centrală a bunului respectiv. Așa, de pildă, actul valorificator economic poate să se îndrepte asupra unui bun estetic, dar atunci el nu cuprinde valoarea estetică a acestuia, ci acea valoare economică a lui, coadaptată cu cea dintâi. Un negustor poate să considere un tablou ca o marfă, adică să valorifice tabloul ca pe un bun economic. Dar acest bun economic este altceva decât o bucată de pânză vopsită, care ar putea fi procurată din comerț. Tabloul poate deveni, prin valorificare economică, o marfă, dar o marfă artistică, având un alt preț și o altă circulație decât simpla pânză vopsită. Valoarea economică ni se arată a fi suferit astfel contaminările valorii estetice cu care se găsește coadaptată în unitatea aceleiași structuri. Alteori avem de-a face cu subalternarea inversă. Actul valorificator estetic se poate îndrepta asupra unui bun economic, de pildă asupra unei case sau a unei mașini, dar atunci el nu cuprinde în acestea decât acele valori estetice care sunt conexate și coadaptate cu valoarea economică. Valorificările arhitecturii cuprind deseori esteticul conexat și coadaptat cu economicul. O casă de locuit, niște hale, o gară sunt declarate atunci frumoase, numai pentru că realizează armonia spațiului lor cu scopul practic (economic), pe care acest spațiu trebuie să-l deser-

vească. Aşa-zisa „arhitectură funcţională“ reprezintă un caz de valorificare estetică a economicului. Alteori actul economic se poate îndrepta asupra bunului moral. Virtutea etică a cumpătării poate fi apreciată de un economist ca un bun economic, prin cuprinderea economicului conexat şi coadaptat cu moralul. În cercetările sale asupra formării burgheziei moderne, Werner Sombart ne-a dat multe exemple din această categorie, cuprinzând din unghiul său de economist bunurile morale (fapte sau caractere), care au făcut posibile primele acumulări de capital în Italia Renaşterii şi în nordul Europei. Bunul etic nu este însă, în cazuri ca acestea, cuprins în forma lui adecvată, ci în coadaptările lui cu bunul economic. Există, tot astfel, bunuri morale cuprinse de acte estetice, ca în aşa-numita moralitate estetică („sufletul frumos“ al lui Goethe) sau bunuri estetice cuprinse de actul moral, ca atunci când se vorbeşte despre moralitatea artei. În toate aceste cazuri însă acel care execută astfel de acte sau care le întâlneşte în sfera de aprecieri ale altei persoane înregistrează împrejurarea cu conştiinţa unei anumite inadecuări a actului valorificator.

Dar deşi actele valorificatoare pot cuprinde şi alte bunuri decât acele care îi revin în mod propriu, aceste acte nu se pot îndrepta asupra oricăror bunuri. Unele însuşiri ale structurii bunurilor, relevând prezenţa profundă a unei valori coadaptate, sunt absolut necesare, pentru ca actul valorificator inadecuat să dea un anumit rezultat. Aşa, de pildă, o operă de artă poate fi cuprinsă şi de actul valorificator economic, nu însă şi frumuseţea cerului înstelat sau un răsărit de soare. Este imposibil a valorifica aceste aspecte ale naturii ca pe nişte mărfuri, adică drept nişte bunuri care pot fi schimbate cu bani şi care pot circula. Virtutea cumpătării sau cea a hărniciei pot fi valorificate şi prin acte economice, nu însă sfinţenia sau vitejia.

Pe de altă parte, deşi acelaşi bun poate fi valorificat prin acte deosebite, acestea nu pot intra în funcţiune în chip întâmplător şi nu se pot succeda în orice ordine. Actul economic nu se poate îndrepta asupra bunului estetic, decât după ce acesta a fost valorificat prin actul estetic adecuat. O operă de artă poate fi valorificată ca o marfă, dar ca o marfă artistică, adică numai după ce a fost valorificată ca un bun estetic. Tot astfel, actul economic se poate îndrepta asupra bunului moral, numai după ce bunul moral a fost valorificat ca atare: cumpătarea poate apărea şi ca un bun în procesul economic, dar numai după ce, în prealabil, a fost apreciată ca o virtute a caracterului. Există deci o subalternanţă a actelor valorificatoare. Dar există şi o ordine a acestor subalternanţe.

II
CARACTERELE VALORILOR

1. ACTUL DE DORINȚĂ ȘI VALOAREA

Actul de dorință cuprinde valoarea. În ordinea momentelor conștiinței, dorința anticipează, așadar, valoarea. Concluzia aceasta, pregătită de toată expunerea anterioară, se izbește de unele dificultăți teoretice, pe care se cuvine a le înlătura, înainte de a cerceta caracterele valorii printre celelalte obiecte ale conștiinței. Autonomiștii valorii, adică acei teoreticieni care consideră valorile ca pe niște esențe ontologice, susțin anterioritatea valorii față de actele care o cuprind, eventual față de dorință. Din punctul de vedere al autonomiștilor, valorile nu apar pentru că există dorința care le cuprinde, ci dorința există pentru că valoarea o poate trezi. Dorim pentru că sunt valori. Dorim să ne hrănim și să ne îmbrăcăm, să cunoaștem adevărul și să ne bucurăm de frumusețe, să ne desăvârșim prin iubire și credință, pentru că valorile conservării proprii, ale adevărului și frumuseții, ale iubirii și credinței, sunt date, *sunt*. Dorința n-ar cuprinde deci valoarea, ci valoarea ar trezi și ar orienta dorința.

Dacă ar fi așa, ar trebui însă ca toate dorințele să fie condiționate de o valoare oarecare, ca peste toate, fără excepție, să lumineze

o zare axiologică. În realitate însă, în conștiința omului există numeroase dorințe care nu sunt condiționate de valori și cărora, pentru acest motiv, le dăm numele de nevoi, înclinații, apetențe obscure. Psihologia a descris adeseori fenomenul acelei turbure apetențe sexuale, o nevoie irațională și neluminată încă de conștiința vreunei valori, care apare în sufletul adolescenților. Când o asemenea nevoie se declară, ea se îmbracă în forme de manifestare inaxiologice, încât propria conștiință evoluată a omului matur de mai târziu rămâne uimită de nedemnitatea obiectelor către care se îndreptau acele prime erupții ale dorinței. Nu putem spune, în fața unui astfel de caz, că ceea ce apare adultului luminat ca o valoare negativă a putut apărea adolescentului ca una pozitivă și că, oricum, chiar în acel moment al vieții, valoarea (fie ea și rău înțeleasă) a condiționat dorința. O asemenea obiecție n-ar putea fi făcută, mai întâi din însuși punctul de vedere al autonomiștilor, deoarece valorile sunt, pentru aceștia, spețe fixe, sustrase dezvoltării empirice a sufletului individual. Dar obiecția amintită este nevalabilă și pentru cuvântul că, după cum vom vedea îndată, valoarea este o structură *exogenă*, în timp ce resortul apetenței amintite este evident *endogen*. Obscura apetență sexuală nu este determinată de conștiința vreunei valori oarecare, anticipând actele și orientându-le; ea nu este nici condiționată de vreo apreciere, călăuzită de oarecare criterii, asupra obiectului în care acea nevoie se satisface. Apetența despre care vorbim este, ca să spunem așa, o manifestare a spontaneității psihofiziologice, o mișcare izbucnită din profunzimile organismului, nu una călăuzită din afară de o valoare. Numeroase sunt de altfel cazurile de apetență obscură, în care nu putem lămuri motivarea printr-o valoare. Pe toate instinctele omului se dezvoltă dorințe inaxiologice. Originile dorinței sunt totdeauna obscure și indiferente față de valoare. Valoarea este, în evoluția filogenetică, o cucerire relativ târzie a conștiinței apetente.

Existența formelor obscure ale dorinței dovedește că valoarea nu precede dorința și nu o condiționează. Valoarea urmează dorinței, așa cum orice obiect urmează actului care o cuprinde. Apetențele obscure sunt acte rudimentare și caduce, care nu și-au atins încă obiectul lor. Toate actele de dorință, întreaga viață axiologică a omului se dezvoltă din tulpina instinctelor. Dar unele din aceste acte rămîn obscure, adică nu străbat până la lumina obiectului axiologic; în timp ce altele ating acest obiect și pătrund la lumina lui. Dacă totuși valoarea pare uneori a orienta dorința și anume în formele cele mai înalte ale voinței, lucrul se datorește acelei complicații a vieții sufletești, care face ca valorile cuprinse mai întâi

prin acte de dorință să fie încorporate apoi sferei de motive a individului, în forma unor principii generale ale acțiunii raționale.

2. EXCENTRICITATEA VALORILOR

Primul caracter al valorilor este *excentricitatea* lor. Înțelegem prin excentricitate acea însușire a unora din obiectele conștiinței de a fi cuprinse de actele lor corelative sub forma unor structuri exterioare conștiinței înseși. Axiologia vorbește uneori, în același înțeles, despre *obiectivitatea valorilor*, dar cum acest termen poate fi întrebuințat pentru a denumi însușirea cea mai generală a tuturor obiectelor, adică însușirea lor de a fi obiecte, preferăm termenul mai special de excentricitate. Excentrice nu sunt numai valorile, dar și imaginile și abstracțiunile. Cine cuprinde, prin acte de reprezentare adecvate, imaginea unei păduri, a unei case, a unui copac, și le reprezintă ca pe niște lucruri aparținând unei regiuni situate în afară de sfera propriei lui organizări sufletești. Desigur, aci ar putea interveni distincțiile fenomenologiei, pentru a ne face atenți că imaginea este un fenomen al conștiinței și numai „obiectul intențional" al acesteia, adică o anumită pădure pe care o „înțeleg" prin imaginea mea, pădurea de la Băneasa sau Comana, aparține sferei externe. Distincția aceasta este însă un rezultat al analizei, nu o dată imediată a conștiinței. Nimeni nu-și reprezintă o imagine cu sentimentul că ea este un simplu fenomen al conștiinței. Imaginile sunt reprezentate în spațiu, ca niște existențe spațiale și, prin urmare, în lumea externă. Tot astfel, acela care, prin acte adecvate ale gândirii, cuprinde noțiunea generală de animal sau plantă, asemănarea sau deosebirea dintre anumite lucruri, raportul statistic dintre bunurile posedate de un grup social și numărul nașterilor petrecute în interiorul lui, legea presiunii lichidelor și aceea a căderii corpurilor etc., le gândește ca pe niște structuri, relații sau procese existând sau funcționând în afară de conștiința gânditoare. Analiza poate ajunge la concluzia că noțiunile sunt produsul unor elaborări mintale, că asemănarea sau deosebirea sunt numai rezultatele considerării lucrurilor din anumite puncte de vedere, că raporturile statistice sau legile mecanice nu sunt altceva decât efectele chipului în care cineva unifică impresiile sau cunoștințele sale despre anumite lucruri. Dar toate aceste constatări, țintind să situeze noțiunile sau raporturile și legile abstracte în interiorul conștiinței subiective și să anuleze, astfel, caracterul excentricităților lor, sunt niște concluzii ale analizei, nu niște date imediate ale gândirii,

adică ale actelor prin care conștiința cuprinde obiectele respective. Dacă ne constrângem să considerăm numai aceste date imediate, fără să le interpretăm, fără să facem vreo ipoteză cu privire la modul în care ele au apărut în conștiință, atunci animalul, asemănarea lucrurilor sau legea căderii corpurilor ne apar prin ființa și acțiunea lor în afară de sfera conștiinței proprii. Nimeni nu gândește noțiunea abstractă și nici raporturile statistice sau funcționale dintre lucruri cu sentimentul că ele sunt niște produse subiective. Actul de gândire care le cuprinde le postulează, în același timp, ca pe niște cadre obiective, în cazul noțiunilor, ca pe niște raporturi reale între lucruri exterioare, în celelalte cazuri. Excentricitatea imaginilor și abstracțiunilor este o dată imediată, un caracter al acestor obiecte ale conștiinței, tot astfel cum *concentricitatea* afectelor, adică însușirea lor de a fi resimțite ca niște stări ale eului, este tot o dată imediată a conștiinței. Ba chiar excentricitatea imaginilor și abstracțiunilor apare într-o mai vie lumină, atunci când o comparăm cu concentricitatea afectelor, adică cu acel caracter al plăcerii și durerii, al mâniei, fricei sau voluptății de a fi localizate în interiorul organizației noastre psihice, ca niște afecțiuni ale eului propriu.

Excentricitatea valorilor este o dată imediată a conștiinței, deopotrivă cu excentricitatea imaginilor și abstracțiunilor. Adevărul, frumosul și binele sau valorile mai particulare: tragicul, sublimul și grațiosul, austeritatea, modestia și caritatea sunt cuprinse de conștiință ca niște obiecte care ne depășesc. Indiferent care ar putea fi modul producerii lor în conștiință, în momentul în care actele lor corelative le cuprind, ele sunt cuprinse ca niște obiecte excentrice. Pentru buna cunoaștere și caracterizare a valorilor, se cuvine a le descrie după datele lor imediate, nu în lumina ipotezelor cu privire la producerea lor. Iar după datele lor imediate, valorile sunt excentrice. Concentrice nu sunt decât afectele în legătură cu ele, frica și mila pe care ni le inspiră soarta eroului tragic, teama și admirația pe care le încercăm în fața aspectelor sublime ale naturii, sentimentul de libertate și ușurință cu care întovărășim contemplarea unor mișcări grațioase, stima cu care întâmpinăm austeritatea și modestia, iubirea cu care răspundem carității. Toate aceste afecte, ca afecte, nu pot fi înregistrate decât cu însușirea concentricității, ca niște modificări ale eului; în vreme ce valorile care le provoacă sunt localizate de conștiință în afară de sfera acestui eu. Adevărul, binele și frumosul sunt cuprinse, desigur, de actele deziderative ale conștiinței, dar în momentul în care le cuprinde, conștiința le recunoaște o ființă independentă de a ei. Pe această dată imediată se dezvoltă sentimentul trăiniciei și autorității valorilor.

3. VALORI ȘI CONCEPTE (SOLIDARITATE ȘI IZOLARE)

Valorile și conceptele sunt deopotrivă excentrice, dar ele sunt excentrice în alt fel. Pentru buna caracterizare a valorilor este necesar să definim mai de aproape excentricitatea lor proprie, cu atât mai mult cu cât, prin alternarea actelor de conștiință, valorile pot fi cuprinse în forma unor concepte de valori, creând astfel posibilitatea unei confuzii. Vom spune deci că valorile, ca obiecte ale dorinței, sunt cuprinse de conștiință ca niște obiecte care o depășesc, fără ca legăturile care o unesc cu conștiința să fie retezate; în timp ce conceptele, excentrice și ele, sunt cuprinse ca niște obiecte izolate de conștiință. Putem, în adevăr, concepe două lucruri exterioare unul altuia, dar care sunt sau nu sunt unite între ele. Două localități situate la o anumită distanță, aflându-se prin urmare în relație de excentricitate, pot fi unite sau pot să nu fie unite printr-un drum. În primul caz spun că cele două localități sunt *solidare* prin drumul care le unește, pe când, în al doilea caz, spun că localitățile sunt *izolate*. Primul caz este, față de conștiința aprehensivă, cazul valorilor; cel de-al doilea este cazul conceptelor. Valorile sunt deci cuprinse ca excentrice față de conștiință, dar solidare cu ea; pe când conceptele sunt, în raport cu conștiința care le cuprinde, excentrice și izolate. Situația aceasta este uneori exprimată sub forma afirmației că lumea abstracțiunilor este indiferentă, în vreme ce lumea valorilor nu este indiferentă. Conștiința se mișcă în lumea solidară a valorilor agitată de palpitația continuă a dorinței; ea se mișcă în lumea conceptelor ca într-un mediu indiferent, adică fără nici o tresărire a dorinței.

Dacă totuși în conștiința savantului care cercetează, abstracțiunea încetează de a fi un obiect indiferent, faptul se datorește împrejurării că, în cazul acesta, prin actul adecuat al dorinței, conștiința cuprinde valoarea conexată și coadaptată cu abstracțiunea. Căci există valori coadaptate cu abstracțiunea și existenței acestora li se datorește caracterul deziderativ, axiologic, al muncii științifice. Tot astfel, există abstracțiuni coadaptate cu valoarea, ca acele pe care le-am recunoscut ca fiind subiectele sau predicatele judecăților de valoare, pe care conștiința le cuprinde prin acte de gândire și, prin urmare, în indiferență, ca pe niște obiecte excentrice și izolate față de conștiință. Acesta este cazul ideilor de adevăr, bine sau frumos, pe care se cuvine deci a le distinge de valorile propriu-zise ale adevărului, binelui sau frumosului, cuprinse ca niște obiecte solidare cu cunoștința prin actele dorinței.

4. GENERALITATEA VALORILOR

Al doilea caracter al valorilor, pe care urmează a-l stabili, este *generalitatea* lor. Folosind metoda întrebuințată și mai înainte, să comparăm valorile cu imaginile, abstracțiunile și afectele. În lumina acestei comparații, ni se arată că, nu numai valorile, dar și abstracțiunile, sunt *generale*, în timp ce imaginile și afectele sunt *individuale*. Abstracțiunile (noțiuni, legi etc.) sunt generale, pentru că ele se referă la o multiplicitate omogenă și totală de cazuri concrete. De pildă, cine gândește noțiunea de animal cuprinde implicit și virtual multiplicitatea animalelor particulare (câini, cai, lei etc.), adică grupa omogenă a organismelor înzestrate cu motilitate spontană, și anume totalitatea acesteia. Tot astfel, acela care gândește legea căderii corpurilor cuprinde implicit și virtual raportul dintre masa corpurilor și viteza căderii lor în toate cazurile corpurilor căzătoare. Toate corpurile cad în același fel, și anume în felul precizat de legea amintită. Abstracțiunile sunt deci generale, pentru că ele subsumează totalitatea unei multiplicități omogene. Dimpotrivă, imaginea unei păduri se referă la o singură pădure, la o pădure anumită. Pot gândi pădurea ca un concept general, dar dacă mi-o reprezint ca o imagine, ea este dată în conștiință ca un obiect unic. Evident, aceeași pădure poate provoca, într-o multiplicitate de minți sau chiar în una și aceeași minte, o multiplicitate de imagini, dar acestea nu sunt subsumabile sub o imagine generală. Fiecare din aceste imagini rămâne unică și neînsumabilă cu celelalte. Așa-numitele *imagini generice*, despre care vorbea Th. Ribot, acele reprezentări evanescente, sărăcite în datele lor sensibile și care însoțesc uneori gândirea noțiunilor abstracte, sunt obiecte intermediare între abstracțiune și imagine, nu imagini propriu-zise. În înțelesul deplin al cuvântului, imaginile rămân neînsumabile, deși o multiplicitate indefinită de oameni poate resimți plăcerea și durerea, mânia, spaima, admirația etc. Dar afectele, ca obiecte concentrice ale conștiinței, fiind raportate la eul propriu, fiind resimțite ca modificări ale eului individual, lipsește posibilitatea comparației lor cu afectele altor euri, astfel încât să putem spune dacă mânia sau admirația pe care o resimt eu seamănă sau nu cu mânia sau admirația resimțite de alte individualități.

Sunt oare valorile *generale* (ca abstracțiunile) sau *individuale* (ca imaginile și afectele)? Desigur, valorile fiind obiectele unor dorințe, conștiința nu va putea cuprinde decât acele valori care sunt corelative cu dorințele sale. Și cum dorințele individului sunt legate, precum am văzut, de instinctele lui, de acele generale ale speței

noastre, dar și de acele mai individuale, rezultate din încrucișarea eredităților lui, urmează că orice om va cuprinde un număr limitat de valori. Dar limitarea valorilor cuprinse de cineva nu spune nimic cât privește generalitatea fiecărei valori în parte. O valoare nu este dată decât pentru o dorință, fie ea oricât de individuală, dar în momentul în care o cuprinde, conștiința postulează în valoare obiectul posibil al unei multiplicități de dorințe identice, a totalității dorințelor identice. Ceea ce mi se arată mie ca bun sau frumos, poate apărea la fel oricărui exemplar uman; este nevoie numai ca dorința corelativă să se trezească. Nimeni nu afirmă în valorile pe care le cuprinde obiectul unic al unei dorințe care nu poate fi împărtășită cu nimeni. Nu suntem niciodată cu totul solitari în actele noastre valorificatoare. În zarea oricărei valori se lămurește putința unei solidarizări umane. Acela care își reprezintă o imagine știe că obiectul reprezentării sale este unic pe lume. Acela care resimțind un afect se închide în el însuși nici nu reflectează la coincidența posibilă a afectelor lui cu acele ale altuia. Acela însă care cuprinde o valoare o cuprinde neapărat ca generală sau nu o cuprinde deloc. Nu există valoare economică utilă unui singur individ, nici valoare estetică pentru un singur contemplator de artă, nici valoare etică pe care s-o prețuiască o singură conștiință umană. A corelaționa o valoare cu o singură dorință posibilă înseamnă a nega în aceasta tocmai caracterul ei de valoare. Ce ar fi oare un aspect de frumusețe pe care să-l prețuiești numai tu? Ce ar fi o faptă morală a cărei noblețe sau puritate să-ți apară numai ție? O valoare corelaționată cu o singură dorință pe lume este ceva cu neputință de închipuit. Oamenii coincid, nu se despart, prin valorile pe care le afirmă. Singurul lucru pe care îl poate adăuga cineva în această privință este că conștiința sa axiologică nu are un unghi destul de larg, pentru a cuprinde și valori care altora li s-au revelat, dar nu că valorile la care el a ajuns nu pot fi cuprinse și de altcineva. Generalitatea este astfel dată prin însuși actul de aprehensiune al valorilor.

5. GENERALITATEA CONCEPTELOR ȘI GENERALITATEA VALORILOR

Valorile sunt generale, ca și conceptele, dar ele sunt generale într-altfel. Conceptele sunt generale prin raport cu lucrurile particulare pe care le subsumează. Valorile sunt generale prin raport cu conștiințele care, prin actele lor deziderative, le cuprind. Există concepte generale pentru că există lucruri însumabile. Există valori

generale pentru că pot exista acte deziderative identice. Între *însumare* şi *identificare* se precizează deosebirea dintre generalitatea conceptelor şi aceea a valorilor. Lucrurile particulare nu trebuie să fie total identice pentru a putea fi subsumate sub un concept general. Este necesar numai ca lucrurile particulare să aibă anumite caractere comune, alături de caracterele lor diferenţiale, pentru ca prin cele dintâi ele să poată fi subsumate sub conceptele lor generale. Cine cuprinde un concept cuprinde implicit şi virtual din lucrurile particulare numai unele din însuşirile lor, şi anume pe cele însumabile. Gândirea, în cuprinderea conceptelor, procedează, aşadar, discriminativ. În cuprinderea valorilor, ca nişte obiecte înzestrate cu însuşirea generalităţii, conştiinţa nu discriminează însă între ceea ce ar putea fi diferenţial şi neînsumabil în valori şi ceea ce este în ele identic şi însumabil. Generalitatea valorilor nu presupune deci multiplicitatea unor lucruri parţial deosebite şi parţial asemănătoare, ci multiplicitatea unor acte de dorinţă în întregime identice. În perspectiva conceptelor se desemnează, aşadar, lucrurile particulare însumabile; în perspectiva valorilor se lămuresc conştiinţele coincidente prin actele lor de dorinţă.

Deosebirea dintre generalitatea conceptelor şi aceea a valorilor este o împrejurare plină de consecinţe. Faptul că generalitatea conceptelor presupune lucrurile particulare însumabile explică de ce conceptele pot avea un grad mai mic sau mai mare de generalitate. Generalitatea conceptelor poate fi stabilită la un nivel sau altul de număr şi frecvenţă ale însuşirilor însumabile. După cum gândirea cuprinde, în conceptele sale, un număr mai mare sau mai mic şi mai frecvent sau mai puţin frecvent de însuşiri însumabile, gradul generalităţii valorilor este deosebit. Generalitatea conceptelor este mai întinsă când numărul însuşirilor însumabile este mai mic şi frecvenţa acestor însuşiri este mai mare; generalitatea este mai restrânsă când numărul însuşirilor însumabile este mai mare şi frecvenţa lor mai rară. Generalitatea conceptelor fiind graduală, conceptele pot fi subordonate unele altora. Există concepte-genuri şi concepte-speţe. Conceptele pot fi introduse într-un sistem clasificatoriu, după gradul generalităţii lor. Generalitatea valorilor, presupunând identitatea actelor de dorinţă care le cuprinde, nu cunoaşte însă grade. Nu există valori mai generale sau mai puţin generale. Toate valorile sunt deopotrivă de generale, pentru că, dacă actele de dorinţă corelative sunt date, orice conştiinţă poate să cuprindă orice valoare. Generalitatea valorilor nefiind graduală, valorile nu pot fi subordonate unele altora; ele nu sunt clasificabile după întinderea sferei şi bogăţia conţinutului lor. Fiecare valoare reprezintă astfel o

clasă fără articulații și trepte interioare; o clasă fără spețe sau o speță cu un singur individ. Sistematizarea valorilor, pe care o vom încerca mai departe, va fi obținută din alte puncte de vedere decât acela al gradului lor de generalitate.

6. VALOAREA ȘI VALABILITATEA

Pentru punctul de vedere al psihologului axiologic, nu există decât valori individuale. Fiind obiecte ale dorinței, se spune, valorile nu există decât pentru conștiința care le dorește și în unicul moment al dorinței sau posesiunii lor. Cine vorbește despre generalitatea valorilor înseamnă că încetează a le dori, pentru a le judeca în întinderea sau valabilitatea lor. N-am putea deci afirma ceva despre valabilitatea valorilor decât încetând a le dori, adică încetând de a le cuprinde ca valori propriu-zise. Așa-numita „generalitate" a valorilor ar fi produsul unei valorificări seculare, care le răpește caracterul lucrurilor cu adevărat râvnite, acea *solidaritate* a lor cu conștiința, în care am recunoscut și noi una din trăsăturile esențiale ale valorilor (II, 3). Generale cu adevărat n-ar fi decât pseudovalorile, umbra lor superficială, inconsistentă și convențională. Consecințele unui asemenea mod de a vedea sunt dintre cele mai însemnate pentru întreaga axiologie. Căci dacă valabilitatea valorilor s-ar restrânge la unicul moment de fulgerare a dorinței, atunci nu s-ar mai putea vorbi despre nici un fel de cultură omenească, adică despre nici un sistem de valori mijlocind între spirite și menținând, deasupra lor, permanența câștigurilor obținute de actele deziderative ale conștiinței umane. Adevărurile metafizicei aristotelice sau frumusețea dramelor lui Shakespeare ar fi niște simple convenții, garantate cel mult de fulgerarea dorințelor care le-a cuprins din când în când, dar lipsite de orice realitate axiologică pentru generalitatea conștiințelor.

Față de acest mod de a raționa, cu atâtea aparențe de dreptate, observația axiologică are de pus în lumină următoarele împrejurări. Mai întâi, nu este adevărat că afirmația despre valabilitatea generală a valorilor ar fi produsul unui act secundar de valorificare. Nu este adevărat că la actul de cuprindere a valorilor trebuie să adăugăm pe acela de măsurare a valabilității lor, pentru a putea vorbi despre generalitatea valorilor. Nu este adevărat că, într-un moment, conștiința cuprinde valorile și că, într-un alt moment, conștiința cuprinde generalitatea lor. Pentru punctul de vedere al observației conștiinței, actul de măsurare a valabilității valorilor este nu numai solidar cu actul de cuprindere a valorilor, dar este chiar

implicat în aceasta din urmă. A cuprinde o valoare înseamnă a o cuprinde ca generală. Tot astfel, a cuprinde o imagine înseamnă a o cuprinde ca individuală. După cum în ordinea imaginilor nu este cu putinţă a distinge două acte, dintre care unul ne-ar da imaginea şi celălalt unicitatea ei, tot astfel nu este mai posibil a spune că printr-un act cuprind valoarea şi printr-un altul, ulterior şi mai mult sau mai puţin îndepărtat, generalitatea ei. Cine descoperă o valoare o cuprinde neapărat nu numai ca un obiect actual al dorinţei sale, dar şi ca obiectul virtual al tuturor dorinţelor de acelaşi fel. Nimeni, apreciind utilitatea sau frumuseţea unor lucruri, adică cuprinzând în nişte bunuri valoarea lor economică sau estetică, n-are conştiinţa că acele lucruri sunt bune sau frumoase numai pentru el. Dimpotrivă, oricine cuprinde o valoare afirmă în ea obiectul posibil al tuturor conştiinţelor deziderative, instrumentate în acelaşi fel cu a lui. De aici nevoia obştească, aşa de bine cunoscută de orice observator al conştiinţei, de a revela valorile cuprinse de noi şi acelora care nu le-au cuprins încă, de a le propaga şi chiar de a le impune.

În al doilea rând, nu este adevărat că actul prin care afirm valabilitatea generală a valorilor ar distruge legătura de solidaritate a valorilor cu conştiinţa, le-ar izola de conştiinţă, le-ar trece în rândul unor palide şi reci convenţii generale. Nouă ni se pare că tocmai afirmaţia contrarie ar fi mai îndreptăţită. Nouă ni se pare că tocmai afirmând individualitatea valorilor subţiez şi slăbesc stratul lor de aderenţă cu conştiinţa. Căci dacă uneori am impresia că unele din valorile către care aspir ar fi strict individuale, lucrul provine din faptul că dorinţele respective nu urcă din profunzimile organizaţiei noastre, ci din regiuni cu totul superficiale ale ei. Numai acele ţinte ale dorinţei noastre pe care nu le putem numi cu toată îndreptăţirea valori, cum ar fi agrementul unui aliment rar, al unui exerciţiu fizic sau al unui joc de societate, le cuprind ca pe obiectele unor dorinţe individuale. Numai pe acestea nu doresc nici să le impun, nici să le ştiu recunoscute de obştea omenească. Dorinţele corelative cu aceste bunuri atât de modeste pot să nu fie împărtăşite decât de o sferă omenească foarte limitată sau pot chiar să nu fie împărtăşite de nimeni în afară de mine. Dar regiunea lor de atingere cu conştiinţa este, în acelaşi timp, foarte mărginită şi foarte puţin adâncă. Dimpotrivă, atunci când, prin actul care le cuprinde, stabilesc şi generalitatea adevăratelor valori, afirm că dorinţa corelativă urcă din straturile fundamentale ale fiinţei omeneşti, din acelea prin care toţi oamenii coincid. Generalitatea valorilor, dată prin însuşi actul aprehendării lor, este aşadar o expresie a adâncimei şi trainiciei lor.

7. VOLUMUL VALORILOR

În principiu, toate valorile sunt generale, pentru că fiecare din ele fiind corelative cu o anumită dorință, toate pot fi cuprinse de către actele de dorință de același fel. În fapt, valorile pe care o conștiință le cuprinde sunt corelative cu dorințe permanente sau intermitente, mai mult sau mai puțin rare, mai mult sau mai puțin reprezentate în conștiința proprie, în aceea a unui grup social sau a unei epoci de cultură. Vorbim în cazul acesta de *volumul* mai mare sau mai mic al valorilor. În cadrul generalității *de drept* a tuturor valorilor se înscrie astfel volumul *de fapt* al fiecărei valori în parte. Generalitatea valorilor exprimă, așadar, raportul logic-teoretic dintre dorințe și obiectele lor. Volumul valorilor exprimă raportul psihologic dintre constituția empirică a conștiinței deziderative și obiectele ei. Între generalitatea și volumul relativ al fiecărei valori nu este nici o contradicție, deoarece conștiința poate foarte bine să recunoască în aceeași valoare obiectul general al tuturor dorințelor de același fel, dar și obiectul unor acte deziderative funcționând, în acord cu structura empirică a conștiinței, în chip mai mult sau mai puțin statornic, cu o frecvență mai mică sau mai mare. Un exemplu: frumusețea este, ca toate valorile, o valoare generală, pentru că ea poate fi cuprinsă de toate actele deziderative estetice. Totuși în anumite conștiințe individuale sau în conștiința anumitor epoci, valoarea frumuseții poate avea un volum mai mare sau mai mic, după cum actele deziderative respective se produc mai des sau mai rar. Sunt oameni și culturi în care dorința estetică este permanentă: volumul valorii estetice este la aceștia foarte mare. Există însă oameni și culturi dominate de alte apetențe ale sufletului, de aceea economică sau științifică și în care trebuința estetică este mai palidă și mai rară: în aceste cazuri volumul valorii estetice se comprimă, se micșorează. În Renaștere, volumul valorii estetice a fost — pare-se — foarte mare. În comparație cu Renașterea, se poate spune că volumul valorii estetice a suferit în veacul al XIX-lea o evidentă comprimare. Valul de urâțenie pe care l-au constatat și l-au deplâns toți criticii culturii în ultimul veac este o consecință a comprimării de volum pe care a suportat-o valoarea estetică în această epocă. Dimpotrivă, cultura științifică și confortul general au crescut în răstimpul ultimului secol, ca o consecință a aspirației mai vii și mai frecvente către valorile teoretice și economice, adică a creșterii volumului acestor valori. Variațiile de volum ale valorilor pot fi urmărite și înlăuntrul conștiințelor individuale. Există oameni pen-

tru care valoarea economică are volumul cel mai mare, „banausii" Antichităţii sau omul modern cu mentalitate cantitativă, pentru care orice lucru pe lume se măsoară după preţul lui şi fiecare gând îi este consacrat producerii sau acumulării de bogăţii. Există, fireşte, şi oameni la care volumul valorii economice diminuează o dată cu creşterea de volum a altor valori, fiinţe dezinteresate cărora viaţa trăită în sărăcie le permite să se consacre creaţiunii de artă sau cercetării ştiinţifice. Variaţiile de volum ale valorilor nu ating însă generalitatea lor, deoarece, chiar cuprinzându-le intermitent sau rar, conştiinţa deziderativă afirmă în ele obiectul virtual al tuturor actelor de acelaşi fel. Din constatarea denivelării sau nepotrivirii empirice dintre volumul relativ al valorilor şi generalitatea lor principială rezultă o gamă variată de sentimente axiologice. Căci putem accepta această denivelare cu sentimentul împăcat al fatalităţii limitelor noastre sau putem aspira cu nelinişte să extindem volumul anumitor valori în noi. De asemeni, putem să trăim sentimentul de plenitudine al extinderii volumului tuturor valorilor sau al unui mare număr dintre ele până la limita generalităţii lor. Terenţiu a fixat acest sentiment într-una din comediile sale *(Heautontimorumenos*, I, 1): *Homo sum; humani nihil a me alienum puto*. Naturile robuste şi comprehensive, care, printr-o largă integrare a dorinţelor umane, trăiesc acest sentiment fericitor, sunt acelea care au realizat maximum de umanitate în ele.

8. POLARITATEA VALORILOR

Valorile fiind obiectele dorinţei, se înţelege că obiectele repulsiei vor fi non-valorile. După cum dorinţa cuprinde valorile, repulsia cuprinde non-valorile. Valorile aparţin, aşadar, unui sistem polar, înlăuntrul căruia non-valorile sunt paralele şi corelative cu ele. Valorile nu sunt singurele obiecte polare ale conştiinţei. Abstracţiunile, întrucât sunt rezultatele unor acte de judecată afirmative sau negative, sunt şi ele polare. Există, de pildă, abstracţiuni afirmative (substanţă, accident, determinism etc.), formate prin afirmarea unui predicat despre un subiect. Există şi abstracţiuni negative (absenţă, inerţie, amorfism, imoralitate şi toate noţiunile formate prin *a* sau *i* privativ), obţinute prin negarea unui predicat cu privire la un subiect. De asemeni, afectele sunt şi ele polare, întrucât toate îşi primesc una dintre determinările lor din faptul că aparţin unuia sau altuia dintre polii sensibilităţii. Orice afect este plăcut sau dureros. Întocmai ca abstracţiunile şi afectele, valorile sunt şi ele po-

lare. Adevărul, binele și frumosul sunt corelative cu eroarea, răul și urâtul, utilitatea cu inutilul, vitejia cu lașitatea, austeritatea cu destrăbălarea, modestia cu îngâmfarea, noblețea cu vulgaritatea, blândețea cu cruzimea, cumpătarea cu intemperanța, iubirea cu ura ș.a.m.d. Toți factorii secundari ai acestor perechi de termeni contrazic termenii primari amintiți, în interiorul aceleiași sfere, încât o afinitate adâncă îi leagă și-i condiționează reciproc. Există, în adevăr, eroarea, răul și urâtul, numai pentru că există un adevăr, un bine și un frumos. O lume fără valori ar fi o lume lipsită de non-valori. Conștiința plătește un preț cumplit pentru că a descoperit valorile. Numai pentru că aspirația noastră morală a descoperit vitejia, noblețea și cumpătarea, repulsia noastră înregistrează lașitatea, vulgaritatea și intemperanța. Pe de altă parte, cine dorește nu numai să cuprindă, dar și să realizeze valorile, trebuie să le apere împotriva non-valorilor cu care ele se leagă. Lucrarea de aflare a adevărului trebuie desfășurată împotriva erorii posibile sau actuale, împotriva prejudecății care o acoperă și o ascunde. Desăvârșirea internă prin noblețe, cumpătare și iubire este o luptă câștigată asupra vulgarității, lăcomiei și urii. Mai mult decât atât: repulsia conține în sine implicația dorinței. Cine cuprinde într-o faptă sau un caracter răutatea sau josnicia îndreaptă în același timp actele conștiinței sale către bunătatea sau înălțimea de suflet, dorite cu atât mai mult cu cât în momentul și în cazurile acelea ne lipsesc. A cuprinde, prin repulsie, o inferioritate intelectuală, estetică sau morală, înseamnă a afirma, prin dorință, valoarea superiorităților corelative. Conștiința axiologică se mișcă astfel într-un univers bipolar și într-un circuit continuu înlăuntrul lui.

9. GRADUALITATEA VALORILOR

Alt caracter al valorilor este *gradualitatea* lor. Valorile sunt cuprinse, prin actele deziderative ale conștiinței, pe una sau alta din treptele unei ierarhii. Există valori mai mult sau mai puțin importante. Această constatare este menită însă și ea să se izbească de obiecțiile unui anumit psihologism. Căci dacă valoarea este obiectul unei dorințe, ea ar fi în momentul cuprinderii ei valoarea cea mai importantă. Pentru un om rătăcit în pustie și cumplit chinuit de sete, apa posedă valoarea cea mai însemnată. Pe de altă parte, întrucât valoarea nu există decât în corelație cu o dorință și cum conștiința nu poate fi stăpânită, în același moment, decât de o dorință unică, lipsește posibilitatea acelei comparații între valori,

care să conducă la atribuirea fiecăreia din ele unei alte trepte a ierarhiei axiologice. Cum vom putea deci spune dacă valoarea morală este superioară sau inferioară valorii economice? Pentru a ne putea decide în această problemă, ar trebui ca actele de dorință respective să coexiste în conștiință. Câmpul conștiinței este însă limitat și dorințele noastre sunt exclusiviste, încât prezența tiranică a uneia din ele îndepărtează pe oricare alta, anulând putința comparației dintre obiectele lor corelative. Iată de ce oricare dintre valori ar trebui să aibă o însemnătate maximă și, în tot cazul, incomparabilă, în momentul în care conștiința o cuprinde.

Cine raționează așa confundă însă, mai întâi, între *gradualitatea* valorilor și *intensitatea* afectelor care însoțesc actele cuprinderii lor. Este, în adevăr, evident că însetatul dorește apa cu cea mai mare intensitate a sentimentelor sale momentane. Sentimentul de așteptare al apei mult râvnite sau al posesiunii ei în sfârșit asigurate înlătură din conștiința omului gata să se sfârșească de sete oricare alt sentiment. Intensitatea afectelor nu trebuie însă confundată cu gradualitatea valorilor. Între una și alta, există deosebirea dintre două sisteme heterogene de estimație. Intensitatea este obiectul unei estimații *cantitative*; gradualitatea este obiectul unei estimații *calitative*. Nu este deci just a decide asupra importanței unor valori, referindu-ne la intensitatea sentimentelor care le însoțesc. Comparația dintre valori trebuie instituită în planul calitativ, adică după alte criterii decât acela al intensității sentimentelor întovărășitoare.

Este însă posibilă o astfel de comparație? Îngustimea câmpului conștiinței ar părea că se opune. Ideea îngustimii conștiinței este una dintre acele care trebuie privite cu mai multe rezerve. Căci dacă conștiința n-ar îngădui decât pătrunderea succesivă a obiectelor ei în câmpul său limitat, atunci nu numai comparația dintre valori ar fi imposibilă, dar orice comparație, purtând asupra oricăror obiecte. Nimeni n-ar putea spune atunci dacă un lucru de zece grame este mai ușor decât unul de un kilogram, nici dacă verdele este altă coloare decât roșul, nici dacă octogonul are alt contur decât patrulaterul. Faptul însă că putem să ne decidem asupra deosebirii de greutate, coloare și configurație a tuturor acestor obiecte, dovedește că actul comparației nu este exclus. Tot astfel conștiința are posibilitatea să compare între ele și valorile, pentru a hotărî caracterul deosebitor și rangul relativ al fiecăreia din ele. Ba chiar, dacă lucrul n-ar fi cu putință, imposibilitatea n-ar porni din firea valorilor, ci din limitarea noastră. Fiecare dintre valori ni s-ar părea

drept cea mai însemnată în momentul cuprinderii ei, nu pentru că ele însele ar fi rebele oricărei estimații, nu pentru că ele ar alcătui un conglomerat amorf, ci numai pentru că ne-ar lipsi nouă putința comparării și ordonării lor. Analogiile de mai sus ne spun însă că comparația valorilor este posibilă și succesul practic al sistematizării și ierarhizării lor, în cele două capitole următoare, va constitui o nouă dovadă în același sens.

De altfel, comparația valorilor în vederea ierarhizării lor este o lucrare teoretică menită să întemeieze în chip rațional ordinea și rangul lor respectiv, care sunt date pentru conștiință prin însuși actul cuprinderii lor. Rangul valorilor este pentru conștiință un aspect spontan, nu unul produs prin mijlocirea comparației dintre ele. Nu este deloc nevoie ca spiritul să treacă de la o valoare la alta și să le cântărească pe rând, pentru a decide apoi care din ele este superioară celeilalte. Rangul relativ al unei valori este dat pentru conștiință prin însuși actul care le cuprinde. Cine cuprinde, de pildă, valoarea morală o cuprinde în același timp ca pe o valoare mai înaltă a spiritului. Cine cuprinde valorile vitale sau economice le cuprinde ca pe niște valori mai puțin înalte. Acela care, printre valorile morale, cuprinde pe rând modestia, bunătatea sau sacrificiul de sine, le cuprinde cu conștiința exactă a rangului lor respectiv, în așa fel încât cuprinderea succesivă a valorilor amintite este pentru el o ascensiune, înainte de instituirea oricărei comparații dintre ele. Faptul că valorile conțin în ele însele rangul lor, ca una din așa-zisele lor calități primare, ne explică de ce, în relație cu o persoană anumită, adică cu un sistem organic de valori, avem impresia de a ne găsi într-o sferă axiologică mai joasă sau mai înaltă, indiferent dacă persoana respectivă a fost supusă sau nu unei comparații menite să fixeze treapta ei în ierarhia valorilor. Contimporanii lui Eminescu trăiau impresia superiorității lui intelectuale și morale, în afară de orice sistem de referințe și comparații. Impresia înălțimii spirituale a unui individ, a mediocrității sau josniciei lui nu este astfel un produs intelectual, ci o *dată*. Tot astfel pentru fiecare valoare izolată. De altfel, nu numai că rangul unei valori nu este determinat de comparația ei cu altele, ci această comparație, acolo unde este practicată, se călăuzește după gradualitatea implicită a valorilor. Comparația valorilor nu este cu putință decât pentru că valorile au un rang; nu dimpotrivă[1].

---

[1] Asupra gradualității valorilor, cu concluzii asemănătoare, vd. și M.Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, 1916.

10. SEMNIFICAȚIA VALORILOR

Înțelegem prin *semnificația* valorilor acel caracter al lor care rezultă din faptul corelației cu un anumit tip de dorință. Conștiința nu cunoaște, decât ca un obiect al gândirii, valoarea în genere, conceptul valorii. În realitatea experienței axiologice, nu există însă o valoare în genere, ci totdeauna valori particulare (deși de o valabilitate generală), adică valori specificate după felul dorinței care le cuprinde. În domeniul abstract-omogen al valorii, varietatea dorințelor introduce varietatea valorilor și semnificația fiecăreia în parte. Aceasta nu în sensul că valorile ar fi produse de actele conștiinței, ci în acela că semnificația lor proprie nu se lămurește decât atunci când ele sunt cuprinse de actele lor corelative. O conștiință în care n-ar funcționa decât un singur tip de dorințe ar rămânea oarbă pentru toate valorile care nu corespund acestuia sau ar fi condamnată să nu cuprindă imensa varietate a valorilor decât în forme totdeauna inadecuate. Zadarnic ar încerca omul economic, ființa exclusiv mișcată de dorințe economice, să cuprindă semnificația frumosului sau binelui. Aceate semnificații i s-ar ascunde sau i s-ar destăinui doar în forme neadecuate. Semnificațiile estetice sau morale nu i se vor revela decât o dată cu trezirea dorințelor corespunzătoare.

Multiplicitatea și varietatea valorilor este un fapt curent de observație. Este însă această multiplicitate haotică? Sau valorile se pot grupa, după afinitățile lor, în clase mai mult sau mai puțin determinate? Aceste clase apoi întocmesc oare un sistem închis sau unul în care progresul experienței poate necontenit introduce categorii noi? Capitolul următor va încerca să răspundă acestor întrebări.

III
SISTEMUL VALORILOR

A. CRITERIILE GRUPĂRII

1. Suportul valorilor

Am văzut (I, 5, 6) că valorile sunt niște obiecte ale conștiinței, care pot fi cuprinse de actele de dorință, independent de conexiunea lor cu anumite lucruri, adică cu acele suporturi concrete ale lor, cărora le-am dat numele de *bunuri*. Cu toate acestea, în cuprinderea valorilor este dată și indicația felului de suport concret cu care ele se pot conexa. Nu orice valoare se poate conexa cu orice suport concret. Când cuprinde, de pildă, *caritatea*, conștiința este pe deplin lămurită că este vorba de valoarea unui caracter sau a unei fapte omenești, adică de o valoare *personală*. Când cuprindem însă o valoare economică, cum ar fi *comestibilitatea*, nu încape nici o îndoială că avem de-a face cu o valoare conexabilă numai cu lucruri, adică cu o valoare *reală*. Nu există nici o posibilitate de a cuprinde caritatea ca pe valoarea unor lucruri, nici de a aprehenda comestibilitatea ca pe valoarea unor persoane. Cu toate că omul își găsește o parte din hrana lui și în consumarea unor ființe organice, el nu le cuprinde pe acestea ca persoane, ci ca lucruri. Omul cuprinde în animalele comestibile valoarea unor lucruri. În cazul în care omul cuprinde în animalele reputate drept comestibile valoarea unor

persoane, el încetează de a mai cuprinde în ele valoarea reală a comestibilităţii. Acesta este cazul asceţilor, care prin extinderea sferei personale în lume până la limita biologicului sau până aproape de ea, refuză să folosească drept aliment ceea ce pentru ei nu mai este reflectat ca o valoare reală. Cazul liminar al asceţilor sau al „vegetarienilor“ din vocaţie mistică pune bine în lumină împrejurarea că în cuprinderea valorilor este dată şi indicaţia genului de suport concret cu care valoarea respectivă este menită să se însoţească.

Suportul valorilor poate fi nu numai real sau personal, dar şi *material* sau *spiritual*. Această nouă distincţie îşi trage importanţa din faptul că, în ciuda generalizărilor curente ale bunului simţ, valorile reale nu sunt totdeauna materiale, după cum valorile personale nu sunt totdeauna spirituale. Anticipând asupra caracterizărilor care vor urma, vom spune că valorile vitale, sănătatea, puterea sau prospeţimea fizică, deşi sunt valori personale, adică deşi sunt atribuite totdeauna unor persoane, ele sunt şi valori materiale, întrucât le atribuim persoanelor ca simple organisme biologice materiale. Tot astfel, valorile estetice, deşi le atribuim adeseori unor lucruri, adică unor aspecte ale naturii sau unor opere de artă, ele sunt nişte valori spirituale, deoarece nu le atribuim lucrului material care este natura sau arta, ci aceloraşi lucruri considerate ca imagini spirituale. Frumoasă nu este bucata de pânză din care e făcut tabloul, ci imaginea pe care ea o întruchipează.

În sfârşit, valoarea se găseşte într-un raport de *aderenţă* sau de *libertate* faţă de lucrurile sau persoanele, materiale sau spirituale, cărora le-o atribuim. Sunt valori pe care nu le putem cuprinde decât conexate cu un singur lucru, cum ar fi, de pildă, valoarea estetică. Aderenţa valorii estetice faţă de suportul său este atât de strânsă, încât orice înlocuire sau o modificare oricât de neînsemnată a acestuia suprimă sau modifică valoarea respectivă. O valoare estetică nu poate fi conexată decât cu un singur suport pe lume. O valoare teoretică poate fi conexată însă cu suporturi felurite. Un adevăr ştiinţific poate fi înfăţişat în mai multe feluri, în cuvinte sau cu mijloacele unei expuneri variate. Spunem din această pricină, că valorile teoretice sunt *libere* faţă de suportul lor. Felul suportului sau modul conexiunii lui cu valoarea alcătuiesc primul criteriu al sistematizării şi caracterizării valorilor.

2. *Înlănţuirea valorilor*

Valorile se găsesc în conexiune nu numai cu suportul lor, dar şi unele cu altele. O valoare poate ajuta la realizarea alteia. Spunem,

în cazul acesta, că cea dintâi dintre ele este o valoare-*mijloc*, pe când cea de-a doua o valoare-*scop*. Așa, de pildă, valorile economice nu sunt decât mijloacele menite să ne facă a atinge anumite scopuri, cum ar fi valorile politice sau estetice. Valoarea economică nu apare ca un scop în sine însuși, decât în acele cazuri în care conștiința recoltează neapărat impresia unei deformații, a unei substituții axiologice neîngăduite, a unei cuprinderi inadecuate a valorii respective. În împrejurări normale, dorim valoarea economică numai ca un mijloc menit să ne ofere posibilitatea cuceririi altor valori, cum ar fi puterea politică sau îmbogățirea conținutului de valori teoretice sau estetice ale conștiinței. Aceste exemple ne fac a înțelege că valoarea-mijloc poate fi înlănțuită nu numai cu o singură valoare-scop, ci și cu unele valori care, în raport cu ea, pot fi valori-scopuri, deși în raport cu alte valori mai înalte, apar, la rândul lor, ca simple valori-mijloace. Așa, de pildă, valoarea politică poate fi scopul valorii economice, deși aceeași valoare politică nu este decât mijlocul către alte valori-scopuri, cum ar fi valorile morale. Prin atingerea valorii politice, mijlocită de valoarea economică, cineva poate dori să cucerească înalte valori-scopuri, cum ar fi cultura științifică și teoretică, justiția, sfințenia etc. Faptul că, în înlănțuirea lor, anumite valori pot apărea fie ca mijloace-scopuri, fie numai ca scopuri, ne obligă să distingem între valori-scopuri *relative* și *absolute*. După tot ce-am spus mai sus, este evident că valoarea politică este un scop-relativ, deoarece în înlănțuirea valorilor, ea apare când ca scop, când ca mijloc. Valorile teoretice, estetice, morale și religioase sunt însă scopuri absolute, deoarece în cuprinderea lor, conștiința nu le postulează niciodată ca mijloace în vederea atingerii unor scopuri mai înalte decât ele. Faptul că valorile-scopuri pot apărea uneori ca valori-mijloace, cum ar fi cazul valorilor teoretice care pot fi cuprinse uneori ca mijloace în vederea atingerii unor valori economice, așa cum se întâmplă în cazul aplicațiilor tehnice ale științei, ne dovedește că, în aceste circumstanțe, valoarea teoretică este cuprinsă în formă inadecuată, și anume ca valoare-economică. Aprehendat în forme adecuate, adică drept valoare teoretică pură, adevărul științific nu este reflectat niciodată ca mijloc în vederea unui scop, ci ca un scop absolut, odihnind în propria lui plenitudine.

Cuprinderea valorilor ca mijloace sau scopuri-absolute nu este un rezultat secundar, un produs al raționamentului relativ la modul înlănțuirilor, ci o dată imediată, implicată în însuși actul de cuprindere al valorilor. Cuprindem valorile ca mijloace sau scopuri în afară de orice raționament și de orice analiză. Nu este deloc nece-

sar să reflectăm la modul înlănţuirii valorilor pentru a ne da seama că adevărul, frumosul, binele sau sacrul sunt scopuri ale conştiinţei dezideritive, în timp ce utilităţile, vitalitatea sau puterea politică sunt nişte simple mijloace. Lucrul se adevereşte în acele cazuri în care sesizând una din valorile-scopuri, de pildă frumosul sau sacrul, drept simple mijloace în vederea moralizării sau a puterii politice, conştiinţa înregistrează, în acelaşi timp, împrejurarea, ca o cuprindere inadecuată a valorilor respective. O asemenea cuprindere inadecuată înregistrează conştiinţa şi atunci când sesizează unele valori-mijloace, cum ar fi valoarea economică sau politică, drept valori-scopuri. În actul cuprinderii adecuate, fiecare din aceste valori conţine în sine şi calitatea lor ireductibilă de scopuri sau de mijloace. Numai valorile-scopuri relative, din pricina caracterului lor nehotărât, adică al posibilităţii înlănţuirii lor în două direcţii, nu ni se relevă în caracterul lor propriu, decât în lumina analizei care le precizează locul în seria valorilor.

În afară de înlănţuirea valorilor după relaţia mijloc-scop, mai există şi un alt gen de înlănţuire, pe care este necesar să-l punem de asemeni în lumină. Considerate după acest nou mod al înlănţuirii lor, valorile sunt *integrabile, neintegrabile* sau *integrative*, adică ele pot fi însumate în structuri axiologice mai cuprinzătoare, pot să se refuze lucrării de însumare sau pot lucra ca factori însumativi. Primul caz este, printre altele, acela al valorilor economice. Al doilea caz este al valorilor estetice. Cel de-al treilea este al valorilor religioase. O valoare integrabilă nu este neapărat şi o valoare-mijloc; ea poate fi o valoare-scop. Astfel, deşi valoarea teoretică este o valoare-scop, ea este şi o valoare integrabilă, după cum o dovedeşte progresul ştiinţelor, însuşirea lor de a-şi îmbogăţi neîncetat cuprinsul. Adevărurile ştiinţei nu sunt, în cuprinderea lor adecuată, mijloacele altor valori; ele se pot totuşi aduna, se pot compune între ele, pentru a obţine adevăruri mai largi sau sisteme de adevăruri. Deosebirea dintre înlănţuirea valorilor după categoria mijloace-scopuri trebuie limpede distinsă de înlănţuirea lor după categoria integrării.

3. *Ecoul valorilor*

Domeniul valorilor este articulat şi după un alt criteriu, provenit din cele două sensuri posibile ale dorinţelor noastre şi ale ecoului pe care ele îl trezesc în conştiinţă. Se pot dori valori care garantează perseverarea subiectului dezideritiv şi altele care-i aduc amplificarea, sporirea forţei şi conţinutului spiritual al conştiinţei.

Există deci valori *perseverative* și *amplificative*. Valorile economice sau politice au, de pildă, un sens hotărât perseverativ, în timp ce valorile estetice sau teoretice au un sens amplificativ. Valorile economice sau politice sunt dorite pentru rolul pe care îl pot avea în conservarea ființei aceluia care le dorește, individ sau colectivitate. Valorile teoretice, estetice etc. aduc însă aceluia care le râvnește o îmbogățire, întărire, exaltare a conștiinței lui. Ecoul valorilor în conștiință este, de fiecare dată, altul. Nimeni nu se simte sporit lăuntric prin sesizarea valorilor economice și nici prin aceea a valorilor politice. Atingerea valorilor amplificative se însoțește însă cu o conștiință instrumentală într-un chip caracteristic, care, după felul valorii, ia forma unei *înălțări, îmbogățiri, intensificări, purificări* etc. Dacă atingerea valorilor economice sau politice se întovărășește uneori cu conștiința unui spor de putere lăuntrică, lucrul se explică prin aceea că, reprezentându-și modul înlănțuirii valorilor, conștiința cuprinde dincolo de valorile economice sau politice valorile amplificative pe care cele dintâi le pot mijloci. Cuprinse însă în ele însele, și nu după virtualitățile înlănțuirii lor, nici valoarea economică și nici valoarea politică nu au un alt sens decât acela de a asigura perseverarea în ființă a subiectului deziderativ și nu se însoțesc cu ecoul propriu valorilor amplificative. Când nu ținem seama de caracterul perseverativ sau amplificativ, dat prin însuși actul cuprinderii valorilor, atribuind un rol perseverativ unor valori amplificative sau dimpotrivă, înregistrăm situația cu conștiința unei deformări a valorilor respective. Valorile economice cuprinse, prin acte inadecuate, ca valori amplificative, cunosc o *hipertrofie* neîngăduită; în vreme ce valorile teoretice, estetice, morale sau religioase, cuprinse ca valori perseverative, cum se întâmplă în anumite axiologii utilitariste, cunosc soarta unei sărăciri a sensului lor, a unei neîngăduite *atrofii*. Hipertrofia sau atrofia valorilor, fapte cruciale ale experienței axiologice, alcătuiesc ecoul în conștiință al unei cuprinderi inadecuate a valorilor, în latura ecoului lor.

B. STRUCTURA VALORILOR

1. Iraționalitatea și raționalitatea valorilor (nucleu și coordonate)

Analiza criteriilor de grupare ale valorilor ne-a arătat că fiecare valoare aparține unui sistem rațional de coordonate. O valoare poate fi *reală* sau *personală*, *materială* sau *spirituală*, *mijloc* sau *scop*, *integrabilă*, *neintegrabilă* sau *integrativă*, *liberă* sau *aderentă*

faţă de suportul ei concret, *perseverativă* sau *amplificativă* prin sensul şi ecoul ei în conştiinţa subiectului deziderativ. După cum rezultă şi din tabloul alăturat:

Valoarea *economică* este
reală
materială
mijloc
integrabilă
liberă
perseverativă

Valoarea *vitală* este
personală
materială
mijloc
integrabilă
liberă
perseverativă

Valoarea *juridică* este
reală
spirituală
mijloc
integrabilă
liberă
perseverativă

Valoarea *politică* este
personală
spirituală
mijloc
integrabilă
liberă
perseverativă

Valoarea *teoretică* este
reală
spirituală
scop
integrabilă
liberă
amplificativă

Valoarea *estetică* este
reală şi personală
spirituală
scop
neintegrabilă
aderentă
amplificativă

Valoarea *morală* este	personală spirituală scop integrabilă aderentă amplificativă
Valoarea *religioasă* este	personală spirituală scop integrativă aderentă amplificativă

Dacă prin *raționalitatea* unei structuri înțelegem posibilitatea reducerii ei la anumiți factori generali, putem spune că orice valoare manifestă o anumită raționalitate. Dar raționalitatea valorilor, adică ansamblul coordonărilor din a căror încrucișare se precizează natura și locul fiecăruia într-un sistem general, nu istovește structura valorii. Înlăuntrul suprafeței raționale a fiecărei valori se ascunde nucleul ei irațional. Ceea ce este o valoare, în ultima ei adâncime, nu poate fi redus la factori generali. Nucleul valorii este inclasificabil. Ceea ce cuprinde dorința în centrul oricăreia dintre valori rămâne o dată unică, incomparabilă, ireductibilă. Dincolo de afinitățile dintre diversele tipuri de valori, ni se dezvăluie astfel miezul inasimilabil al fiecăreia în parte. Împrejurarea aceasta explică de ce două tipuri de valori, cum ar fi valoarea morală și religioasă, pot apărea atât de asemănătoare, rămânând în esență profund deosebite. Într-adevăr, valoarea morală și religioasă sunt, în partea lor rațională, reductibile la aproape aceiași factori generali și pot fi, din această pricină, adeseori confundate. Cine străbate însă dincolo de această regiune rațională, către nucleul lor profund, nu poate să nu sesizeze diferența esențială dintre valoarea morală și religioasă.

Din pricina caracterului său irațional, nucleul valorii nu poate fi descris științificește. Acest nucleu rămâne doar un obiect al experienței interne, pe care oricine îl poate găsi în sine. În schimb, în latura învelișului lor raționabil, valorile admit caracterizarea științifică. Unele din aceste caracterizări ne-au și apărut în cursul cercetării criteriilor de grupare. Vom relua aceste caracterizări, oprindu-ne însă asupra laturilor neatinse mai înainte și asupra punctelor controversabile.

SISTEMUL RAȚIONAL AL VALORILOR

<table>
<tr><td></td><td></td><td>REALE</td><td>PERSONALE</td><td rowspan="3">LIBERE</td><td rowspan="3">PERSEVERATIVE</td><td rowspan="4">INTEGRABILE</td><td rowspan="4"></td></tr>
<tr><td>MATERIALE</td><td rowspan="2">MIJLOACE</td><td>ECONOMICE</td><td>VITALE</td></tr>
<tr><td rowspan="5">SPIRITUALE</td><td>JURIDICE</td><td>POLITICE</td></tr>
<tr><td rowspan="4">SCOPURI</td><td>TEORETICE</td><td></td><td rowspan="4">ADERENTE</td><td rowspan="4">AMPLIFICATIVE</td></tr>
<tr><td colspan="2">ESTETICE</td><td></td><td>NEINTEGRABILE</td></tr>
<tr><td></td><td>MORALE</td><td>INTEGRABILE</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>RELIGIOASE</td><td></td><td>INTEGRATIVE</td></tr>
</table>

Fig. 1

2. *Valoarea economică (problema muncii)*

Printre exemplele amintite cu prilejul analizei criteriilor de grupare, valoarea economică a fost mai des citată. Am amintit așadar, caracterele raționale ale valorilor economice, adică ale utilităților în sensul cel mai larg: 1. aderența lor la suporturi reale și materiale, 2. facultatea lor de a mijloci atingerea altor valori mai înalte, 3. sensul lor perseverativ, adică virtutea lor de a ajuta perseverarea în ființă a subiectului care le râvnește, 4. libertatea lor față de bunurile care le conțin și care face ca aceste bunuri să apară fungibile între ele sau prin intermediul acestor bunuri înzestrate cu o putere de circulație mai mare, care sunt *banii*, 5. capacitatea lor de a se însuma pentru a da naștere la valori mai ample (acumularea capitalistă).

Economia clasică, apoi doctrinele socialiste au crezut însă că pot reduce valorile economice la munca pe care ele o reprezintă, la cantitatea de efort necesară producerii lor. Munca este însă o valoare personală; ea este totdeauna munca cuiva, a unei persoane, suportul ei nu este real și material, ci personal și spiritual. O mașină, adică o organizare de lucruri materiale în vederea producerii unor utilități, nu muncește; ea funcționează. Numai *persoanele*, indivizi izolați sau colectivități organizate, grupuri naționale sau profesionale etc. muncesc cu adevărat. Nu cumva totuși valoarea economică este o valoare personală, pe care economia politică liberală și socialistă a izbutit s-o descopere prin transparența bunului real? Cazul n-ar fi cu totul izolat, deoarece după cum vom vedea mai departe, valoarea estetică ne apare și ea uneori ca o valoare personală transpărând printr-o valoare reală, ca atunci când cuprindem și admirăm în opera unui artist virtuozitatea lui, stilul și tendința lui umană, adică tot atâtea valori personale. Și, de fapt, atunci când consider într-un bun real prezentând o valoare de utilitate, munca pe care artizanul acelui bun a depus-o pentru a-l produce, nu mă pot împiedeca să sesizez în legătură cu reprezentarea acelei munci unele valori personale, estetice sau morale, cum ar fi îndemânarea și gustul artizanului, hărnicia și perseverența lui. Acel care cuprinde munca în transparența utilităților execută, de fapt, acte de valorificare estetică și morală, niciodată simple acte de valorificare economică. *Teoriile* care vor să reducă valoarea economică la muncă nu trebuie deci confundate cu *faptele*, așa cum ele sunt date în experiența axiologică a conștiinței, a cărei strictă observație ne duce la alte concluzii.

De altfel, dacă valorile economice ar fi, ca expresii ale muncii, nişte valori personale, nu s-ar putea înţelege nici alt caracter al lor, şi anume libertatea faţă de suportul concret, adică fungibilitatea lor. Căci numai mărfurile, ca bunuri reale, pot fi schimbate între ele sau prin mijlocirea banilor, nu însă şi faptele omeneşti de muncă. Acel care angajează un bun lucrător pentru prestarea unui serviciu, cu obligaţia să-i plătească un preţ, are conştiinţa că un rest al serviciului rămâne neplătit şi cu neputinţă de a fi remunerat, adică tocmai ceea ce în executarea acelui serviciu constituie o valoare personală, estetică sau morală. Muncitorii înşişi, mai ales muncitorii în câmpul creaţiilor spirituale, nu consimt să se despartă de produsul muncii lor, decât sub condiţia de a face abstracţie de ceea ce ei au depus în opera lor ca valori personale, sub forma greutăţii învinse prin abilitate, hărnicie şi talent. Numai prestaţia serviciilor cu totul mecanice, în care nu avem de apreciat nici iniţiativa, nici priceperea sau îndemânarea celui care le execută, pot fi cuprinse ca nişte bunuri economice. Dar în acest caz muncitorul nu apare ca o persoană, ci ca un lucru, de pildă ca piesa unei maşini, pe care el o înlocuieşte de fapt şi de care poate fi înlocuit într-o etapă superioară a dezvoltării tehnice. Astfel, când munca este în adevăr cuprinsă ca o valoare economică, suportul ei devine real şi ea însăşi devine liberă faţă de acest suport, fungibilă cu alte valori economice şi capabilă de a fi remunerată în întregime.

3. Valoarea vitală

Am arătat că valorile vitale, sănătatea, puterea, frumuseţea fizică, prospeţimea şi forţa temperamentului, sunt valori personale. În acest punct toate părerile sunt de acord. De aci înainte însă, în ce priveşte celelalte caractere ale valorilor vitale, controversele sunt atât de numeroase, încât tocmai aci ştiinţa axiologică găseşte unul din domeniile în care trebuie să intervină prin clarificările şi precizările sale. S-a contestat anume că valorile vitale ar fi simple mijloace şi că suporturile la care ele aderă ar fi totdeauna materiale. Anumite manifestări ale lumii moderne dau impresia că valorile vitale sunt tratate uneori ca nişte scopuri ale vieţii şi ca nişte categorii ale spiritului. Căci numai astfel se poate explica locul care li se acordă şi reverenţa cu care sunt considerate de atâtea ori. Cine socoteşte însă că dezvoltarea vitalităţii poate umple cadrul unei vieţi şi că în sănătatea şi forţa omului se exprimă superioritatea spirituală a tipului său biologic trebuie să gândească aceste idei până la capăt, pentru a se convinge despre exactitatea judecăţilor

sale axiologice. Desigur, nu vom contesta caracterul de valoare al vitalității, adică faptul că ea poate constitui unul din obiectele dorințelor noastre. În cuprinderea robusteței și prospețimii fizice, spiritul trăiește acel sentiment de aprobare și adeziune care întovărășește aprehendarea valorilor. Ne simțim satisfăcuți și asigurați atunci când surprindem vitalitatea în noi sau în semenii noștri și îi acordăm aprobarea noastră, ca oricăror dintre valorile omului. Totuși nu cuprindem vitalitatea decât ca pe o valoare materială, ținând de latura biologică a suportului ei, încât nimeni nu este surprins să constate superioritatea biologică a unei persoane coexistând cu inferiorități intelectuale și morale de diferite forme și categorii. Nu este mai uimitor nici faptul că lipsa de valoare vitală lasă neatinse într-un individ valorile lui de ordin intelectual și moral. Constatări de felul acestora, repetate în fiecare zi și în nenumărate împrejurări, dovedesc că spiritul atribuie valorile vitale altor laturi ale persoanei, decât acelor spirituale. S-ar putea spune totuși că cel puțin una dintre valorile spiritului și anume cea estetică se însoțește necondiționat cu înflorirea biologică a omului. Forța și sănătatea ar fi totdeauna frumoase. Închinătorii vitalității manifestă mai totdeauna o poziție estetică, prin care speră să găsească drumul unei afirmații spiritualiste a vieții. Adevărul este însă că, alături de vitalitatea frumoasă, există și forma ei primitivă și bestială, pe care conștiința estetică o respinge deopotrivă cu conștiința morală. Ceea ce numim frumusețe într-un om nu este niciodată un simplu rezultat al energiilor lui biologice și al economiei lor. Conștiința noastră cere frumuseții omului *expresie*, adică prezența unor valori morale care modelează din adânc materia biologică, întocmai ca un meșter mai subtil, conferindu-i plasticități și dăruindu-i putința de a trezi rezonanțe, pe care simplul animal din om nu le suscită niciodată în același fel. Chiar animalele nu devin frumoase pentru noi, decât atunci când prin proiecțiune simpatetică le atribuim unele din calitățile și virtuțile morale ale omului, vorbind de pildă despre forța orgolioasă a leului sau despre blândețea și inocența căprioarei. Cât despre animalele pe care le găsim urâte și respingătoare, aprecierea noastră negativă se sprijină pe faptul că nu putem cuprinde în ele nici una din valorile mai înalte ale spiritului.

Să ne închipuim apoi că, înșelându-ne asupra locului vitalității în înlănțuirea valorilor, am trata forța și sănătatea ca pe niște scopuri ale vieții, așa cum împrejurarea se produce de altfel de atâtea ori. Brutalitatea și vidul spiritual al unei existențe organizate în jurul vitalității, ca în jurul scopului ei, nu sunt decât termenii prin care exprimăm dezaprobarea noastră pentru neîngăduita substitu-

ire a scopurilor prin mijloace. Conștiința noastră cenzurează și respinge o astfel de substituire. Ea nu aprobă niciodată faptul de a conferi vieții false finalități și, după cum respinge lăcomia care își închipuie că atinge unul din scopurile existenței prin acumularea improductivă de bunuri economice, tot astfel respinge și dezaprobă acea sterilă înflorire vitală în om, de care nu se folosește nimeni și nimic. Constatările acestea ne duc până în pragul putinței de a aprecia dacă vitalitatea este o valoare perseverativă sau amplificativă. Desigur, conștiința poate fi uneori umplută și debordată de ecoul forței biologice a persoanei. Numim însă insolentă o putere trăind în sentimentul excesului ei și aprecierea aceasta nu lasă nici o îndoială asupra faptului că vitalității noastre nu-i cerem altceva decât să ne menție ființa în condițiile biologice capabile să asigure împlinirea adevăratelor ei finalități. Ne putem întreba, apoi, dacă vitalitatea este o valoare liberă sau aderentă față de suportul ei. Desigur, prin valorile estetice care o încunună uneori, vitalitatea aderă profund la suportul ei, încât grația sau frumusețea persoanei umane iau totdeauna forme unice și de neînlocuit. Dar dacă descindem sub stratul acestor valori estetice, în regiunea pe care o putem numi a vitalității pure, vitalitatea manifestă față de suportul ei personal o libertate deopotrivă cu a utilităților față de suporturile lor reale. Și după cum în simpla urmărire a valorilor economice ne este indiferentă forma bunurilor care ni le asigură, tot astfel nu cerem nici materialului biologic uman, oricare ar fi valoarea lui vitală, acea strictă individualitate a formei, în care se înfățișează pentru noi valorile estetice, morale și religioase. Este, în sfârșit, vitalitatea o valoare integrabilă? Răspunsul nu poate fi decât afirmativ, dacă ne gândim că sănătatea unui ins sau a unei societăți poate face progrese și că ceea ce se numește *capitalul* biologic al unei colectivități (un termen în chip sugestiv identic cu acel pe care îl întrebuințăm pentru a desemna însumarea valorilor economice) nu este altceva decât un produs de integrare.

4. Valoarea juridică

Valorile juridice, legalitățile de diferite categorii, sunt valori reale. Spiritul le atribuie unor lucruri, adică tuturor acelor instituții ale dreptului public sau privat, care sunt înzestrate cu o putere de rezistență față de injoncțiunile voinței noastre, fără ca ele însele să exercite acțiuni de valorificare, așa cum fac persoanele (I, 7). Legale nu sunt niciodată persoanele sau acțiunile lor. Legale pot fi numai raporturile dintre persoane, considerate din pricina crista-

lizării lor după norme stabilite de drept și din aceea a rezistenței lor, ca niște lucruri. Faptele omenești nu pot fi decât suportul unor valori estetice, ca de pildă în cazul virtuozității artistice sau, și mai ades, al unor valori morale. Din această pricină, ori de câte ori prin acțiunea unui individ se constitue un raport juridic, nu ne putem împiedica de a supune acea acțiune și unei valorificări morale, pentru a ajunge la concluzia că acea acțiune este și legală și morală sau legală și imorală sau ilegală și morală. Faptul însă că este nevoie să atribuim în chip expres unora din faptele omenești și legalitate și moralitate dovedește că fiecare din aceste valori aparține acțiunii considerate în chipuri deosebite. Cu atât mai mult ni se impune această concluzie atunci când, în legătură cu o faptă oarecare, observăm discrepanța dintre valoarea ei etică și juridică. În adevăr, legale sunt faptele cuiva numai în măsura în care, coordonate cu ale altuia sau conformate unor norme de drept, dau naștere unor raporturi sau situații *reale*, cum ar fi contractele de diferite categorii, starea civilă a unui ins, regimul bunurilor sale etc. Pentru a aprecia legalitatea unui contract, a unei stări civile sau a achiziției și păstrării unui patrimoniu, nu este deloc nevoie să-mi reprezint *persoana* sub *realitatea* raporturilor sau situațiilor respective. Când o fac totuși, adică atunci când consider acțiunea nu ca pe elementul unui raport real, ci ca pe fapta unei persoane, simpla valorificare juridică nu mai este suficientă, valorificarea ei morală trebuind să i se adauge. Între acțiune ca element al unui lucru sau ca proiecție a unei persoane se precizează întreaga deosebire dintre suportul valorilor juridice și morale[1]. Dar dacă suportul valorilor juridice este real, el nu este și material. Contractul de vânzare-cumpărare, donația sau testarea, dobândirea sau pierderea naționalității etc. sunt, prin cristalizarea lor obiectivă, prin rezistența lor, *lucruri*, dar lucruri constituite din materialul spiritual al unor reprezentări, volițiuni și cunoștințe de norme. De altfel, valorile juridice nu sunt singurele pe care le atribuim unor raporturi în același timp reale și spirituale. După cum vom vedea îndată, valorile teoretice și unele valori estetice aparțin, din acest punct de vedere, aceleiași categorii.

Valorile juridice sunt apoi simple mijloace și au un sens pur perseverativ. Nimeni nu urmărește valorile juridice pentru ele însele, ca pe niște scopuri, ci numai pentru a-și asigura acel cadru legal

---

[1] După cum se vede din această expunere, sprijinită de tot ce i-a premers, analiza noastră dă deosebirii dintre *lucruri (res)* și *persoane* un înțeles deosebit de acela devenit tradițional în știința dreptului.

de viaţă care să-i permită atingerea finalităţilor substanţiale ale existenţei. Numai în cazul temperamentelor *procesive*, adică al acelora care urmăresc tot timpul o hotărâre legală în favoarea lor şi dau impresia că au găsit un conţinut de viaţă în permanenta punere în mişcare a aparatului judiciar şi administrativ, valorile juridice par a fi devenit nişte scopuri ale existenţei. Dezaprobarea, uneori ironică, a procesivităţii, nu lasă însă nici o îndoială asupra faptului că, în cazul ei, conştiinţa axiologică sancţionează o substituire neîngăduită a mijloacelor prin scopuri. Valorile juridice nu au decât sensul de a asigura perseverarea fiinţei noastre în latura ei socială, şi ecoul lor în conştiinţa subiectului rămâne, din această pricină, cu totul limitat. Ele sunt apoi însumabile, deoarece putem vorbi în legătură cu organizarea unor raporturi de drept, de *mai multă* sau *mai puţină* legalitate. Legalitatea nu se găseşte în fiecare moment la ţinta ei finală. Restabilirea unei legalităţi turburate poate trece prin mai multe etape; ea poate cunoaşte cuceriri treptate şi care se adună între ele. Spunem de aceea că valorile juridice sunt integrabile.

O problemă interesantă o constituie întrebarea dacă valorile juridice sunt libere sau aderente faţă de suportul lor. Caracterul fix şi constrângător al formelor procedurale poate da impresia că între valoarea juridică şi suportul ei concret există o aderenţă tot atât de strânsă ca aceea care uneşte valorile estetice cu forma individuală a obiectelor frumoase. Din această pricină s-au putut institui apropieri, cu concluzii destul de neaşteptate, între legalitate şi frumuseţe. Totuşi, dacă ne gândim că formele procedurale pot varia fără ca natura valorilor juridice să se diferenţieze, ca de pildă atunci când, după prescripţiunile diferitelor coduri naţionale, căsătoria, divorţul, adopţiunea etc. se realizează prin proceduri diferite, nu încape nici o îndoială că între valorile juridice şi suportul lor nu există nicidecum acea intimă solidaritate şi aderenţă caracteristice pentru alte valori. Valorile juridice sunt libere faţă de suportul lor concret.

5. *Valoarea politică*

Valorile politice, adică puterea publică, ordinea şi autoritatea, organizarea coexistenţei sociale în diferitele ei planuri etc. sunt valori personale. Spiritul le atribuie unor persoane cum sunt statul, naţiunea, biserica etc. În acest punct se declară deosebirea cea mai de seamă dintre valorile politice şi cele juridice. Căci dacă este adevărat, după cum am arătat-o mai sus (1,7), că, spre deosebire de bunurile reale, bunurile personale sunt nu numai valorificabile, dar şi

valorificatoare, că aceste bunuri sunt ele însele niște centre de valorificare, atunci avem un nou criteriu de apreciere a diferenței dintre valorile juridice și politice. În adevăr, în timp ce căsătoria sau divorțul, ipoteca sau embaticul și toate celelalte instituții ale dreptului privat nu iau ele însele nici o atitudine axiologică, nu valorifică; statul, națiunea și biserica, parlamentul, partidul politic și toate celelalte instituții politice adoptă atitudini și dovedesc prin aceasta calitatea lor de persoane. În nenumărate împrejurări vorbim de atitudinile statului și ale organelor lui constituționale și administrative, de hotărârile, preferințele și estimațiile lor, ceea ce ar alcătui un mod cu totul nepotrivit de a vorbi, dacă n-am atribui tuturor acestor suporturi ale valorilor politice calitatea unor persoane. Pe de altă parte, după cum am arătat de asemeni, bunurile personale, spre deosebire de cele reale, nu numai că *atrag* valorificarea, dar o *impun*. Nu există indiferentism față de persoane. Caracterul personal al valorilor politice iese în evidență și cu acest prilej. Căci pe când bunurile juridice sunt uneori valorificate, ca de pildă atunci când în fața unor anumite instanțe judecătorești cineva afirmă sau contestă legalitatea acestor bunuri, rămânând destule alte împrejurări în care nici nu reflectăm, nici nu luăm atitudine față de legalitatea lor, bunurile politice nu pot să nu fie valorificate, în așa fel că dacă există un indiferentism juridic, nu există unul politic. Atitudinea politică este mult mai înrădăcinată și mai activă decât atitudinea juridică și aceasta din pricina naturii însăși a valorilor politice, adică a conexiunii lor cu suporturi personale. Dacă examinăm deci realitatea afirmației unor indivizi că ei n-au atitudine politică, că sunt politicește indiferenți, ne convingem că ei nu doresc să spună altceva decât că nutresc veleitatea de a lua parte la exercițiul puterii publice sau că își rezervă atitudinea și opinia lor, nu că atitudinile și opiniile politice nu se formează nicidecum. De fapt, valorificările se formează neapărat în domeniul politic, cum ele se formează față de orice persoană apărută în sfera experienței noastre.

Suportul valorii politice nu este numai personal, dar și spiritual. Statul și toate celelalte bunuri politice sunt persoane spirituale. De aceea încercarea de a atribui valorile politice laturilor materiale ale unei societăți falsifică imaginea acelor valori. Ideologiile, tradițiile spirituale, finalitățile morale nu sunt, în instituțiile politice, simple reflexe, produse secundare și suprastructuri ale unor procese materiale, ci stofa însăși din care aceste instituții sunt constituite. Teoriile relative la originea și dezvoltarea instituțiilor pot ascunde acest adevăr, dar observația axiologică îl restabilește numaidecât. Pentru punctul de vedere al observației directe, nici sta-

tul, nici celelalte instituții politice nu sunt lucruri materiale, nici personale, considerate în funcțiunile lor materiale, economice sau biologice, ci persoane spirituale propriu-zise, cu care putem înnoda aceleași legături de asociație, fidelitate, credință etc., caracteristice în genere relațiilor dintre persoane spirituale. Conexabile cu suporturi personale și spirituale, valorile politice sunt însă valori-mijloace și sensul lor este perseverativ. Aspirația către puterea politică în simplul scop al exercițiului acestei puteri, adică tratarea valorilor politice ca niște scopuri absolute ale vieții, dă naștere la deformații axiologice pe care conștiința le cenzurează neapărat. Inutilitatea sau zădărnicia puterii politice care nu se pune în serviciul unuia din scopurile suverane ale vieții, cum ar fi scopul moral sau religios, este un fapt de apreciere absolut evident. Valoarea politicului nu apare decât prin scopul care îl luminează. Este limpede de asemeni că valorile politice nu au un sens amplificativ, ele nu îmbogățesc sau extind conștiința aceluia care le cuprinde, oricât exercițiul nescrupulos al puterii politice ar putea să se însoțească cu sentimentul beției puterii. Într-un regim spiritual de cuprindere adecuată a valorilor, politicul nu poate fi legat de altă semnificație decât aceea că, prin valorile și bunurile pe care le subsumează și denumește, sunt câștigate condițiile necesare perseverării în existență a subiectului valorificator, individ sau societate. Chiar când o societate aspiră către mai multă putere politică, spre o extindere a ariei în care urmează să impună stăpânirea și organizarea ei, putem distinge tot un sens perseverativ. Societatea care urmărește lărgirea ariei sale politice sprijină această aspirație pe conștiința că, numai în aceste cadre extinse, ființarea ei este cu putință. Dar faptul că există posibilitatea unei extinderi a puterii politice dovedește că valorile politice sunt însumabile, întocmai ca valorile economice sau vitale.

Valorile politice nu aderă în același fel la suportul lor ca valorile estetice sau morale. Forma instituțiilor politice prezintă o mobilitate, care lasă neatinsă natura valorilor suportate de ele. Desigur, atunci când se schimbă constituția unei țări și, o dată cu aceasta, raportul și ierarhia puterilor în stat, avem impresia hotărâtă că prefacerea nu este numai formulă. Când în raportul puterilor publice, ajung să prepondereze fie puterile *deliberative* (legislativă și judecătorească), fie cele *executive*, ceea ce variază cu adevărat este însăși concepția omului, pe care reformatorul politic vrea să-l îndrumeze pe această cale către finalități morale deosebite, către ethosul libertății sau al supunerii, al descătușării sau al încadrării și sacrificiului. În fundul oricărei reforme politice stă astfel o anumită concepție normativă a omului, a țintelor morale pe care el se cuvine a

le urmări. Valorile politice rămân într-acestea neschimbate. Căci oricare ar fi forma instituţiilor, ele continuă să sprijine aceleaşi valori politice: puterea publică, ordinea, autoritatea, organizarea socialului etc., rămase identice cu ele însele chiar când sunt înlănţuite cu scopuri morale felurite. Nu există regim politic, democratic sau autoritar, care să nu pretindă că susţine valorile politice tipice, cum sunt ordinea, autoritatea, organizarea etc. Diferenţa dintre numeroasele forme de organizare a coexistenţei sociale provine din scopul moral pe care ele doresc să-l impună omului.

6. Valoarea teoretică

Valoarea teoretică, adevărul, este cuprins de conştiinţă ca aparţinând unor *lucruri* şi anume conţinutului judecăţilor noastre ştiinţifice, cristalizat în constatări, legi, formule, postulate, axiome, teoreme etc. Deosebirile fenomenologiei reintră în drepturile lor atunci când este vorba să determinăm suportul valorii teoretice, al adevărului. Căci nu putem spune că *adevărat* este obiectul intenţional al judecăţilor ştiinţifice, adică starea sau raportul dintre lucruri pe care cercetarea savantului încearcă să le cuprindă. Această stare sau acest raport nu pot fi obiecte ale aprecierii noastre; ele nu sunt adevărate sau false, ele *sunt* pur şi simplu, indiferent dacă, cuprinzându-le sau nu ca valori, le apreciem ca adevărate şi le acordăm aprobarea şi adeziunea noastră. Ceea ce *este*, fiinţa, este indiferent faţă de valoare. S-ar putea spune atunci că adevărul este conexabil cu actele prin care iau cunoştinţă de fiinţă. Nu fiinţa ar fi atunci suportul valorilor teoretice, ci actele intelectuale prin care o cuprind, actele de reprezentare şi gândire. Totuşi nici la această părere nu ne putem opri. Căci actele de gândire şi de reprezentare sunt şi ele exterioare şi heterogene faţă de ideea de valoare. Gândirea şi reprezentarea fiind acte ale cunoştinţei, nu pot fi în acelaşi timp şi obiectele acelor acte speciale, care sunt dorinţele. Pe de altă parte, un savant, lucrând într-un domeniu oarecare al ştiinţei, urmăreşte să stabilească un *fapt* sau o *lege*, nu un adevăr. Faptul sau legea sunt apreciate ca *adevărate* de savant, numai atunci când găsindu-se la capătul cercetării sale, adică la capătul actelor menite să-l conducă la posesiunea intelectuală a fiinţei, ajunge să *aprecieze* propriile lui rezultate. De asemenea, noi înşine, studioşii operei savantului, putem distinge destul de limpede între actele prin care, asimilând acea operă, ajungem la cunoştinţa fiinţei şi actele prin care apreciem valoarea acestei cunoştinţe, adevărul ei. Faptul că posesiunea fiinţei şi aprecierea adevărului sunt două acte deosebite

ale spiritului apare încă mai clar dacă luăm în considerare anumite împrejurări din istoia gândirii omenești. Există concluzii mai vechi ale științei, pe care conștiința le-a apreciat odată ca adevărate, dar pe care cercetarea ulterioară le-a infirmat și aprecierea le-a trecut în rândul erorilor sau prejudecăților. Când ne găsim în momentul unei astfel de transformări, nu putem spune că vechiul rezultat al științei nu conținea de fapt o valoare, că el conținea o pseudo-valoare sau o non-valoare teoretică. O astfel de apreciere ar fi cu totul nepotrivită, deoarece pentru punctul de vedere al conștiinței deziderative a timpului, pentru aspirația ei către adevăr, numai acele concluzii ale științei, infirmate în urmă, puteau fi cuprinse ca adevărate. Reveniți la împrejurările trecutului, adică mișcați de același tip de acte deziderative, vechile adevăruri s-ar împrospăta îndată. Așa zisa generalitate a valorilor oferă această garanție. În acest înțeles se poate vorbi cu toată siguranța despre adevărurile lumii vechi, despre valorile ei teoretice. Icoana ptolomeică a lumii conținea o valoare teoretică, era un „adevăr", ca și imaginea copernicană care a înlocuit-o în urmă. Faptul că posesiunea intelectuală a ființei și aprecierea ei ca adevărată sunt acte deosebite și, uneori, acte divergente, o dovedește împrejurarea că Antichitatea n-a apreciat ca adevărat și n-a primit sistemul astronomic heliocentric al lui Filolaos (sec. al V-lea a. Chr.), deși din punctul de vedere al cunoașterii ființei el reprezenta tocmai soluția pe care progresele cercetării a trebuit s-o regăsească mai târziu. Aprecierea decurge de cele mai multe ori paralel cu cunoașterea, fără ca solidaritatea celor două acte să fie absolută și fără să lipsească putința discrepanței lor, ca în amintitele circumstanțe atât de bogate în învățăminte pentru știința axiologică. Urmează din toate acestea că suportul valorilor teoretice nu poate fi decât *rezultatul* cercetării savantului, nu actul acestei cercetări, așa cum acest rezultat este cristalizat în propozițiile științei sub forma unui *lucru*, adică a unei realități care ni se poate opune, care ne mărginește și ne constrânge, așa cum fac toate lucrurile *(res)*.

Dar deși suportul valorii teoretice este real, el nu e mai puțin *spiritual*. O propoziție științifică nu este legată de fapt nici de cartea care o conține, nici de semnul material al literelor care o manifestă, ci de echivalentul spiritual al acestora, de acel ansamblu organizat de abstracțiuni prin care cartea și litera învie, atingând plenitudinea semnificației lor. Dar legătura aceasta este oare o aderență profundă, care ar face ca valoarea teoretică să varieze cu forma organizării ei — sau o legătură mai liberă care îngăduie variera organizării ei, fără ca valoarea susținută de ea să se resimtă?

Soluția justă mi se pare că trebuie căutată în sensul ultimului factor al acestei alternative. Căci un adevăr științific poate fi organizat în mai multe feluri și, cum despre această organizare nu avem altă mărturie decât corespondentul ei verbal, în cuvinte și în înlănțuiri sintactice diferite. Evident, exprimarea științifică trebuie făcută în formele celei mai depline *preciziuni* și *concizii*. Dar cum tot ce se abate de la aceste norme devine *imprecis* și *prolix*, s-ar putea spune că, în aceste din urmă moduri de exprimare, adevărul științific se resimte, natura lui se alterează. Față de acest chip de a raționa, care poate fi opus soluției noastre, avem de observat că preciziunea și concizia sunt în formulările științei calități literare, obiectele unor aprecieri estetice. Desigur, întrucât formulările științei sunt și fapte de expresie, este just ca ele să fie estimate și din unghiul esteticei. Un savant care scrie rău, adică cu oarecare imprecizie sau prolixitate, nemulțumește conștiința noastră axiologică. Totuși, dacă ne constrângem să apreciem contribuția lui din singurul punct de vedere al valorii ei teoretice, observăm că înregistrăm această valoare, o aprobăm și-i acordăm adeziunea noastră, chiar dacă trebuie să respingem forma exprimării ei literare. Frumosul trăiește strâns legat de suportul sensibil al manifestării lui. Adevărul există însă cu oarecare detașare față de formele organizării lui, așa cum acestea apar în echivalentul lor literar. De aceea, șovăirile formei sunt, în operele literare, alterări mortale; în timp ce în operele științei ele sunt simple neajunsuri. Niște scriitori atât de criticați, cum au fost Kant sau Auguste Comte, n-au prejudiciat întru nimic, prin imperfecțiunile formei lor, însemnătatea mesajului lor teoretic.

Am arătat, încă din paragraful consacrat înlănțuirii valorilor, că adevărul este un scop, deși prin cuprindere inadecuată sau prin înlănțuire regresivă el poate apărea și ca mijlocul unor scopuri economice, ca în aplicațiile tehnicei industriale. În actul unei cuprinderi adecuate, adevărul își ajunge însă sieși, încât conștiința poate să se odihnească în aprehendarea lui ca în posesiunea unuia din scopurile substanțiale ale existenței. Desigur, adevărul nu este singurul scop pe care conștiința și-l poate propune, încât alături de el conștiința poate urmări și alte finalități, cum ar fi aceea estetică, morală sau religioasă. Dar atingerea acestor finalități se produce alături de urmărirea adevărului, nu prin mijlocirea lui, încât cine atinge pe aceasta din urmă prin cercetare proprie sau în opera savanților degustă fericirea unei clipe de plenitudine umană. Fiind scopuri, adevărurile științei — am arătat-o — sunt totuși integrabile. Faptul că în atâtea ramuri ale științelor naturale și ale spiritului știm mai mult sau mai bine și mai precis decât omul vechi este

unul din faptele cele mai incontestabile. (Un fapt pe care nu-l tăgăduiesc de altfel decât indivizii care, din motive axiologice uşor de recunoscut, manifestă neîncredere sau o proastă dispoziţie evidentă faţă de fenomenul progresului ştiinţific.) Înaintarea ştiinţelor nu poate fi explicată decât prin virtutea valorilor teoretice de a se însuma, prin carecterul lor integrabil. Ecoul atingerii adevărului îmbogăţeşte şi amplifică conştiinţa. Ne simţim mai avuţi şi mai vaşti prin cuprinderea adevărului şi, din această pricină, ne lipsim, pe cât posibil, în căutarea şi cucerirea lui de valorile perseverative, adică manifestăm acea dezinteresare practică în care cu drept cuvânt se recunosc unele din semnele cele mai caracteristice ale omului teoretic.

7. *Valoarea estetică*

Valorile estetice, adică diversele speţe ale frumuseţii naturii şi ale artei, aderă atât la suporturi reale, cât şi la suporturi personale. Purtătorul valorilor estetice este atât opera de artă sau un oarecare aspect al naturii, cât şi autorul lor, artistul uman sau divin. În unele cazuri, ca de pildă în acela al artistului dramatic sau liric, al dansatorului sau virtuosului, artistul face corp cu opera sa, încât suportul valorilor estetice respective este numai personal. În afară de aceste cazuri aparţinând unei categorii speciale, cuprindem îndeobşte prin transparenţa operei reale a artistului (poema sau compoziţia sa muzicală, tabloul, statuia sau construcţia sa arhitectonică) sufletul însuşi al artistului, pathosul şi ethosul său, lirismul lui esenţial, adică tot atâtea valori pe care le atribuim unor suporturi personale. Sentimentul de admiraţie cu care însoţim înregistrarea unor opere de artă se adresează totdeauna unor persoane, nu unor lucruri. Omagiul admiraţiei este personalizant şi interesul lui teoretic constă din faptul de a pune în lumină componenta personală în structura valorilor estetice. Din împrejurarea că valorile estetice sunt atribuite unei dualităţi de suporturi, dintre care unul se găseşte pe un plan mai adânc decât celălalt, rezultă că valorile estetice au o structură adâncă. Însuşirea aceasta nu este împărţită de valoarea estetică cu nici una din celelalte valori ale conştiinţei omeneşti. Căci există valori adânci sau înalte. Valorile morale le atribuim, de pildă, profunzimii personalităţii umane. Valorile religioase sunt atribuite spiritului divin care domină şi conduce lumea dintr-un plan înalt. Dar, deşi ambele aceste serii de valori sunt localizate în planuri adânci sau înalte, conştiinţa le cuprinde direct în planurile lor respective, fără să fie nevoită să străbată un prim-

plan mai superficial, fără să se adâncească într-o perspectivă. Cazul acesta din urmă este numai al valorilor estetice.

Dar deși, într-un prim-plan, suportul valorilor estetice este real, el nu este niciodată material, nici aici și cu atât mai puțin în planul lor personal. Opera de artă nu este o întocmire materială. Nu apreciem ca frumoasă bucata de pânză a tabloului, ci imaginea în care acesta se rezolvă pentru conștiința noastră. Această imagine este însă un *lucru* prin coerența ei configurativă, care ni se impune ca orice lucru pe această lume și care, întocmai ca orice lucru, nu este ea însăși un centru de valorificări umane. Este adevărat că, în cursul cercetării mai noi, s-a pus în lumină valoarea estetică a materialelor, a transparenței marmorei, a luciului bronzului și porțelanului, a simetriei fibrelor lemnoase etc. Față de idealismul estetic pentru care materialele artei sunt simple vehicule indiferente ale ideii, noul accent pus asupra valorilor legate de structura materialelor artistice alcătuiește un necontestat progres al cercetării. Dar adaosul acestor precizări nu dă nicidecum un caracter de materialitate suportului real al valorilor estetice. Amintitele însușiri ale materialelor nu fac decât să îmbogățească imaginele spirituale ale artei cu noi elemente de stil (antirealiste), nu să le coboare la nivelul unor lucruri materiale. Materia este înregistrată în artă ca imagine și într-un chip cu totul deosebit de acela în care este cuprinsă ca suport al valorilor propriu-zis materiale, de pildă al valorilor economice. Cine dorește, de pildă, o bucată de pâine o cuprinde ca un obiect *consistent*, nu ca o *imagine* estetică. Dacă însă același subiect deziderativ recepteză bucata de pâine ca imagine estetică, nu ca structură consistentă, un element categoric deosebit se amestecă în chipul aceluia de a o cuprinde și valoarea economică evoluează către un alt tip de valoare.

Valorile estetice sunt scopuri absolute ale conștiinței. Ele nu se găsesc în interiorul unei înlănțuiri de valori decât atunci când, prin cuprindere inadecuată, pot apărea ca forme de expresie a adevărului sau ca mijloace în vederea educației morale a omului. Desigur, în conexiunile conștiinței, valorile estetice se însoțesc tot timpul cu valori teoretice și morale, ca și cu alte valori, dar acela care nu cuprinde în cele dintâi decât forme ale adevărului sau binelui nu înregistrează niciodată semnificația lor proprie. Numai atunci când conștiința aprehendând valoarea estetică încetează de a se mai mișca pe lanțul care unește mijloacele cu scopurile lor, numai când valoarea estetică apare ca un scop în sine, al cărui răsunet imediat intensifică și îndepărtează limitele conștiinței, semnificația amintitei valori este înregistrată în formă adecuată și deplină. Fiind niște

scopuri absolute, valorile nu sunt integrabile. Mai multe valori estetice nu însumează o valoare estetică mai mare, în timp ce mai multe adevăruri parțiale compun un adevăr mai complet, mai larg, mai adânc sau mai precis. Din această pricină, așa-numitul program al „întrunirii artelor“ conține în sine o falsă reprezentare cu privire la natura neintegrabilă a valorilor estetice, care conduce la o acumulare artificială și neînsumată de bunuri artistice. Dacă totuși pornind de la falsul principiu al „întrunirii artelor“, unii artiști de seamă, precum un Richard Wagner, au putut ajunge la creațiuni valabile, lucrul se datorește faptului că, în ciuda caducității principiului, ei au ajuns să realizeze nu o sumă de valori estetice, ci o singură valoare estetică unitară și organică. Din aceeași împrejurare a neintegrabilității valorilor estetice rezultă și faptul notoriu astăzi că artele nu progresează. Un fapt contestat atâta timp cât, înțelese ca niște varietăți ale adevărurilor teoretice, clasicismul într-una din taberele lui putea susține superioritatea valorilor moderne de artă asupra celor vechi, până când o axiologie mai exactă a descoperit, o dată cu semnificația proprie a esteticului, caracterul lui neintegrabil. Valorile estetice sunt, în sfârșit, atât de solidare cu suportul lor, încât orice modificare a lor transformă suportul, după cum orice modificare a suportului transformă sau turbură valoarea pe care acesta o susține. Stricta *individualitate* a formei artistice și absoluta *originalitate* a personalității care se întrevede prin ea sunt fapte cunoscute și adeseori puse în lumină. Ele nu sunt decât o altă expresie pentru acea strânsă solidaritate cu suportul lor, care conferă valorilor estetice unul din caracterele lor cele mai izbitoare.

8. Valoarea morală

Valorile morale sunt acelea pentru care limba ne oferă termenii cei mai numeroși. În timp ce terminologia valorilor juridice sau politice este destul de săracă, valorile morale sunt exprimate printr-o mare mulțime de expresii ale limbii, un fapt care dovedește că în sectorul lor conștiința axiologică a suferit diferențierea cea mai numeroasă. Austeritatea, bunătatea, bărbăția, caritatea, cumpătarea, dreptatea, franchețea, iubirea, vitejia etc. sunt deopotrivă valori morale. Ar fi interesant de stabilit un glosar al valorilor; sectorul valorilor morale ar fi desigur unul din cele mai bogate. Dar oricât de numeroase ar fi valorile morale, anumite trăsături raționabile revin în fiecare din ele, îngăduind gruparea lor într-o clasă omogenă.

Toate valorile morale sunt valori personale. Suportul valorilor morale este totdeauna o persoană. Persoana, nu fapta ei, este su-

portul valorilor morale. Precizarea aceasta este cu atât mai necesară, cu cât limba curentă vorbește adeseori de fapte caritabile, juste, loiale, vitejești etc. Atunci însă când constat fapta caritabilă a unei persoane feroce sau fapta vitejească a unui laș, adică fapte cărora părându-mi-se că le pot atribui anumite valori morale, nu le pot lega și de un centru personal, conștiința noastră este în drept să le interpreteze ca pe niște false valori, ca pe niște simple valori iluzorii. Un laș poate executa, de pildă, o faptă cu toate aparențele vitejiei, prin constrângerea împrejurărilor, nu însă prin spontaneitatea persoanei. Atunci când recunosc lucrul acesta, adică atunci când îmi dau seama că valoarea respectivă nu este legată de persoana însăși, sunt în drept să contest faptei amintite valoarea care prin abuzul limbajului i se atribuie. Cuprind deci valoarea morală numai în cazul când o pot atribui unui suport personal sau nu o cuprind deloc. Fiind personale, suporturile valorilor morale sunt în același timp spirituale. Spiritualitatea suporturilor morale este o constatare absolut evidentă, căci deși prezența acestor suporturi nu se manifestă altfel decât în forma unor acțiuni materiale, constatabile prin simțuri, suntem deplin conștienți că nu aceste acțiuni sunt persoana însăși, ci sensul spiritual care se degajează din ele. În același fel nu litera tipărită și nici pânza vopsită sunt opera de artă, ci imaginea ei pătrunsă de ethosulpersonalității artistice. În sfârșit, în raport cu suportul ei, personal și spiritual, valorile morale sunt aderente. Este o trăsătură prin care valorile morale se înrudesc oarecum cu valorile estetice. Un anumit tip de valoare morală, caritatea sau vitejia, nu poate fi atribuit unor suporturi diferite fără să simțim că firea ei s-a modificat. Caritatea individuală sau aceea publică nu este aceeași caritate, desigur pentru motivul că, aderând cu un alt suport, sensul ei a variat. Nici caritatea persoanei individuale X nu este aceeași cu a lui Y. Acela care o așteaptă de la X nu o poate primi de la Y, din pricină că aderând adânc cu suportul ei, există pentru fiecare ins o singură caritate posibilă, nu mai multe carități fungibile. Când un individ urmărit de o cruntă nevoie și, prin ea, având o conștiință tocită, devenită insensibilă la nuanțele vieții morale, acceptă caritatea oricui, el încetează de a mai resimți caritatea ca pe o valoare morală, ci o resimte ca pe o valoare economică, înlocuibilă tocmai din această cauză. Tragedia cerșetoriei rezidă tocmai în faptul de a nu mai putea primi binefacerea carității propriu-zise și de a nu mai putea cuprinde în ajutorul oferit o valoare a vieții morale. Ceea ce este adevărat pentru caritate, indicată aci ca un exemplu printre altele posibile, este adevărat și pentru celelalte valori morale. Toate deopotrivă aderă atât de profund cu

suportul lor, încât nu e cu putință schimbarea acestuia fără ca valoarea însăși să nu se resimtă și, uneori, să dispară.

Valorile morale sunt scopuri ale vieții. Nimeni nu resimte nevoia să legitimeze urmărirea valorilor morale prin alte scopuri în serviciul cărora ele s-ar putea găsi. Dimpotrivă, conștiința resimte atât de limpede însușirea lor de a fi scopuri, încât ea legitimează sacrificarea altor valori ale vieții, când numai pe această cale este cu putință atingerea acelora. În timp ce sacrificiul valorilor morale în vederea unor valori relative, cum ar fi valorile economice, este cenzurat de conștiință ca o absurditate sau ca o nevrednicie, sacrificiul acestora din urmă ni se pare cu totul legitim. Însușirea de scopuri absolute ale valorilor morale apare cu desăvârșită claritate tocmai în aceste împrejurări. Atingerea valorilor morale se însoțește în conștiință cu o extindere a limitelor ei, cu o întărire sau cu o îmbogățire a acesteia. Spunem din această pricină că valorile morale își găsesc recompensa în ele însele, deși expresia este nepotrivită, ca una care ar arăta că aceste valori sunt totuși urmărite în vederea unor scopuri în afară de ele. Dacă ecoul amplificativ al valorilor morale ar fi scopul lor adevărat, atunci aceste valori ar înceta să mai fie niște scopuri, și individul care le-ar urmări, omul moral, ar fi un simplu vanitos al propriei sale intimități, dornic să dobândească premiul conștiinței sale. Nu negăm nicidecum că acest caz se poate produce uneori, dar nu atunci valorile morale sunt realizate în toată plenitudinea semnificației lor.

Sunt oare valorile morale integrabile? Dacă există un progres științific, există oare și un progres moral? Sau valorile morale prezintă oare aceeași discontinuitate, aceeași imposibilitate de a se adăuga unele altora, pe care am recunoscut-o drept una din caracteristicile valorilor estetice? Mult mai dureros ar fi pentru conștiința umană dacă ea ar trebui să conchidă că progresul moral nu este numai nerealizabil, dar nici posibil. Concluzia aceasta este însă evitată de toți ostenitorii pe căile binelui, de toți oamenii de bunăvoință, chiar de cei mai modești și mai umili, care știu că propria lor conștiință individuală a făcut progrese morale, că în luptele și durerile vieții a crescut stăpânirea de sine și atenția pentru suferințele străine, împreună cu hotărârea mai vie de a le alina. Dacă omenirea în întregul ei se mișcă cu greutate către țintele progresului moral, înnobilarea individului nu este un fapt care nu poate fi nicăieri întâlnit. Și dacă valorile morale ale individului se pot aduna între ele, speranța creșterii morale în umanitate nu trebuie părăsită. Desigur, între indivizi și grupările umane s-au pus adeseori în lumină deosebirile de nivel moral, dar aceste deosebiri reprezintă

numai distanța dintre două puncte ale evoluției filogenetice. Există, cu alte cuvinte, indivizi maturi, cu structura morală rafinată, într-o omenire care a rămas tânără și barbară. Faptul nu poate fi contestat. Dar înțelegerea dinamică a vieții ne îngăduie să întrevedem o înaintare a întregului corp al omenirii către un stadiu pe care unii indivizi l-au atins încă de pe acum. În afară de aceasta — și aici apare împrejurarea hotărâtoare — imposibilitatea progresului etic nu este niciodată afirmată de omul moral, ci de acei inși care pentru a justifica vreo agresiune a forței sau injustiției cred că pot denunța în amintitul progres o simplă iluzie a conștiinței. Negatori ai progresului etic sunt și unii din teoreticienii care, văzând în om pe animalul-om, adică o ființă strict determinată și înlănțuită de instinctele sale, cred că-i pot tăgădui orice facultate de creație, de creștere, de invenție. Omul moral el însuși, adică acela care se găsește față de valorile morale în unghiul cuprinderii lor adecuate, nu se îndoiește însă niciodată de putința creșterii morale a omenirii. Credința lui în această privință este o dată naivă a conștiinței sale, nu punctul de vedere al unui filosof. Insul care execută o acțiune morală este pe deplin conștient că sensul ei nu se mărginește în sfera individuală a existenței lui, dar că el o revarsă în capitalul moral al întregii omeniri și că din exemplul lui, oricât de modest, se va putea nutri entuziasmul moral, credința și tăria altor oameni din preajmă. Credința aceasta este una din axiomele vieții morale.

9. Valoarea religioasă

Valorile religioase, diferitele forme ale sacrului, bunătatea și puterea divină, caracterul ei august, perfect, omniprezent și providențial, sunt valori personale și spirituale. Purtătorul lor este persoana spirituală a lui Dumnezeu. Acei care socotesc că pot cuprinde valorile religioase aderând cu propria intimitate a persoanei lor, se găsesc în înșelăciune față de adevărata fire a acestor valori. Actul de cuprindere a valorilor religioase este un act de ieșire din noi înșine. Desigur, misticul se retrage în el însuși, pentru a nu se lăsa ademenit de toate acele ispite ale lumii care îi pot distrage conștiința. El se cufundă în sine însuși pentru a se regăsi într-o lume de valori mai apropiată de aceea a sacrului, prin spiritualitatea și prin ecoul ei amplificativ. Dar în punctul cel mai adânc al intimității morale, căutătorul lui Dumnezeu simte că trebuie să execute gestul hotărâtor, acela de a străbate către o persoană deosebită de noi și care ne întrece nemăsurat. Există, de fapt, două atitudini religioase, dintre care una este de *înălțare*, cealaltă de *adâncire*, amân-

două cuprinzând însă o persoană diferită de noi și față de care valorile religioase aderă cu legăturile unei atât de adânci solidarități, încât fiecare om nu poate căuta și nu poate găsi decât un singur Dumnezeu. Faptul că omul religios caută uneori pe Dumnezeu în sine însuși și simte că se apropie de El, atunci când cuprinde unele valori ale vieții morale, cum ar fi puritatea sau iubirea, este ușor explicabil după teoria generală a valorilor. Valorile religioase fac parte dintr-un grup mai larg, acela al valorilor-scopuri absolute, spirituale și amplificative, încât în atingere cu toate valorile din aceeași categorie, nu numai cu valorile morale, omul simte ca o cale deschisă către Dumnezeu. Nu numai cuprinderea binelui, dar și aceea a adevărului și frumosului, ne îmbie cu o adiere din lumea sacrului. Există însă o trăsătură prin care valorile religioase se deosebesc profund de toate celelalte valori spirituale și aceasta este caracterul lor *integrativ*. Valorile religioase nu sunt integrabile, așa cum sunt valorile teoretice, încât nu putem vorbi despre un progres religios al omenirii. Istoricii urmăresc totuși dezvoltarea religiilor, făurind de pildă o serie care, începând cu Profeții, trece prin spiritualitatea platonică, pentru a ajunge la creștinism ca la punctul final și cel mai desăvârșit al acestei dezvoltări.

Creștinul însuși, adevăratul creștin, adică acela care, ca om religios, privește către valorile religioase din unghiul unei depline adecuări, nu afirmă însă în poziția sa rezultatul unei însumări de valori, ci o valoare nouă, pe care a dobândit-o prin negarea trecutului, prin moartea omului vechi. Credința în revelație, conștiința revoluției intime care a precedat cuprinderea noului sens religios, sentimentul prăbușirii lăuntrice și al reînvierii, pe care le putem urmări în unele documente inițiatice sau în pateticele *Confesiuni* ale Fericitului Augustin, ilustrează clar caracterul neintegrabil al valorilor religioase. Dar dacă nu sunt integrabile, valorile religioase sunt integrative. Ele integrează, unifică, constituie într-un tot solidar și coherent toate valorile cuprinse de conștiința omului. Prin valorile religioase se înalță arcul de boltă care unește valorile cele mai îndepărtate, adună și adăpostește pe cele mai variate. Un individ poate cuprinde diferite valori, pe cele mai multe din ele, dar legătura lor unificatoare va lipsi, atâta timp cât valoarea religioasă nu li se adaugă. Dimpotrivă, atunci când ne aflăm în prezența unei concepții axiologice generale, adică a unei filosofii practice manifestând unitate și coerență, simțim lămurit, chiar dacă gânditorul nu o afirmă niciodată, că experiența religioasă domină întreaga construcție. Din această pricină, orice filosofie practică este în esența ei religioasă. Din oricare se pot extrage implicațiile ei în direcția sa-

crului. Fără acestea, o concepţie filosofică este o colecţie de adevăruri, dar nu un total organic, şi omul care ne vorbeşte prin ea, cel mult un spirit cercetător, dar nu şi unul care, găsindu-se cu adevărat, reflectă plenitudinea de semnificaţii ale lumii.

C. IERARHIA VALORILOR

Stabilind caracterul de gradualitate al valorilor (II, 4) am arătat că fiecare valoare ocupă o anumită treaptă a unei ierarhii, că fiecare valoare are o anumită valoare relativă în interiorul unui sistem gradual şi că această însuşire alcătuieşte o *dată* a conştiinţei, înainte şi în afară chiar de orice comparaţie. Comparaţia dintre valori nu este deci obligatorie pentru a sesiza caracterul lor mai înalt sau mai jos, dar ea nu este imposibilă şi ea este necesară pentru a stabili nu numai treapta proprie fiecărei valori, dar treapta lor relativă şi succesiunea exactă a acestor trepte. Stabilirea succesiunei treptelor axiologice este bine venită în acele împrejurări în care conştiinţa, găsindu-se în îndoială asupra faptului dacă trebuie să opteze pentru una sau alta din valorile care o solicită în acelaşi timp, ea poate fi mulţumită să găsească principiile care se cuvin a călăuzi alegerea sa. Alegerea este de obicei o acţiune spontană. Când însă conştiinţa este lipsită de funcţiunea spontaneităţii ei, din pricina unor motive heteronomice care o obnubilează, principiile ştiinţei axiologice îi pot fi de oarecare folos. Evident, cunoştinţa principiilor va determina rareori fapta omului şi axiologia nu doreşte să dea reţete practice pentru orientarea acţiunei. Rolul acesta şi-l poate asuma morala, în latura ei de tehnică a voinţei, dar cum, în acest rost al ei, morala trebuie să dispună de o tablă a valorilor, ea o va cere axiologiei.

Am spus că optările conştiinţei sunt de obicei acţiuni spontane. Chiar atunci când, în cazul unui conflict al scopurilor, acţiunea urmează alte drumuri şi pare a tinde către alte ţeluri decât acele legitime, conştiinţa ştie să aprecieze neligitimitatea acestora, restituind în intimitatea ei potrivita ordine a valorilor. Auto-cenzurările conştiinţei, a căror supremă formă patetică este *remuşcarea*, alcătuiesc unul din faptele axiologice cele mai remarcabile şi acela care dovedeşte spontaneitatea conştiinţei în acţiunea de a fixa treapta relativă a fiecărei valori. Istoria filosofiei cunoaşte mai multe încercări de a reduce acţiunea spontană a conştiinţei ierarhizante la unele principii raţionale, explicând, de pildă, că dacă moralul este preferat economicului sau vitalului, lucrul s-ar datora faptului că

cel dintâi slujeşte unei sfere mai largi de interese, că din realizarea moralului foloseşte întreaga speţă, în timp ce din realizarea economicului sau vitalului profită un singur individ. Dacă însă, admiţând că principiul este just, ne întrebăm de ce interesele generale sunt preferabile celor individuale, răspunsul nu poate fi altul decât că avem de-a face aci cu o estimaţie spontană a conştiinţei, pe care nu o mai putem legitima prin mediaţiunea altor principii raţionale. Insuccesul încercării de raţionalizare a conştiinţei axiologice este acela al tuturor tentativelor de a reduce imediatul la mediat şi iraţionalul la raţional: un rest rămâne neexplicat şi inexplicabil. Situaţia aceasta obligă ştiinţa axiologică să se mulţumească cu simpla formulare a principiilor iraţionale care determină ierarhia valorilor şi, o dată cu ea, ordinea preferinţelor axiologice spontane. Aceste principii sunt următoarele:

1. Valorile personale sunt superioare valorilor reale.
2. Valorile spirituale sunt superioare celor materiale.
3. Valorile aderente sunt superioare celor libere.
4. Valorile-scopuri sunt superioare valorilor-mijloace.
5. Valorile amplificative sunt superioare celor perseverative.
6. Valorile integrabile sunt superioare celor neintegrabile.
7. Valorile integrative sunt superioare celor integrabile.
8. O valoare este superioară faţă de alta cu atâtea trepte câte temeiuri de superioritate posedă în structura ei şi după cum temeiul superiorităţii ei aparţine unei calităţi mai înalte conform ordinei stabilite mai sus (personalitate, spiritualitate, aderenţă, scop, amplificare, integrabilitate, integrativitate).

Conexând aceste principii cu acele caracterizări ale valorilor, întreprinse mai sus, constatăm că faţă de *valoarea economică* (reală, materială, liberă, mijloc, perseverativă, integrabilă), *valoarea vitală* are un singur temei de superioritate în plus (fiind *personală*, materială, liberă, mijloc, perseverativă, integrabilă), *valoarea juridică* are un singur temei de superioritate, dar de o calitate mai înaltă (fiind reală, *spirituală*, liberă, mijloc, perseverativă, integrabilă), *valoarea politică* are două temeiuri de superioritate (fiind *personală, spirituală*, liberă, mijloc, perseverativă, integrabilă), *valoarea teoretică* are trei temeiuri de superioritate (fiind reală, *spirituală*, liberă, *scop, amplificativă*, integrabilă), *valoarea estetică* are patru (resp. cinci) temeiuri de superioritate (fiind reală — resp. *personală*), *spirituală, aderentă, scop, amplificativă*, neintegrabilă), *valoarea morală* are cinci temeiuri de superioritate (fiind *personală, spirituală, aderentă, scop, amplificativă*, integrabilă), *valoarea religioasă*

are șase temeiuri de superioritate, printre care pe acela de calitatea cea mai înaltă (fiind *personală, spirituală, aderentă, scop, amplificativă, integrativă)*. Parcurgând aceste caracterizări ale preferinței, observăm că față de valoarea economică pe care, după indicațiile conștiinței, am considerat-o ca primă treaptă a ierarhiei axiologice, valoarea vitală și valoarea juridică posedă în plus câte un singur temei de superioritate. Temeiul de superioritate al valorilor juridice aparținând însă unei calități mai înalte (spiritualitatea este mai înaltă decât personalitatea), valorile juridice se așează pe o treaptă mai sus decât valorile vitale. La rándul ei, valoarea estetică, întâlnită mai departe, posedă patru (resp. cinci) temeiuri de superioritate, ca una care este și reală și personală. Cum însă valoarea estetică este singura neintegrabilă, singura care nu se poate însuma într-o dezvoltare progresivă a conștiinței, ea posedă în sine o anumită inferioritate față de toate celelalte valori. Indicele temeiurilor ei de superioritate ar putea fi deci scăzut cu unul. Cum însă față de valorile teoretice ea prezintă, printr-o latură a structurii ei, superioritatea de o calitate mai înaltă a personaliății și toate celelalte superiorități, în afară de integrativitate, locul ei este pe o treaptă mai sus față de valorile teoretice, dar pe una mai jos față de valorile morale, care au și caracterul integrabilității. Valoarea religioasă domină întreaga serie. Analiza de mai sus ne permite a stabili următoarea ierarhie a valorilor: 1. valoarea economică, 2. valoarea vitală, 3. valoarea juridică, 4. valoarea politică, 5. valoarea teoretică, 6. valoarea estetică, 7. valoarea morală, 8. valoarea religioasă.

Ierarhia valorilor poate fi stabilită între diferite tipuri generale ale lor, nu însă și între diversele valori aparținând aceluiași tip. Putem spune că sănătatea este superioară avuției sau că binele este superior adevărului și frumosului. Ar fi însă greu de precizat prin motive teoretice dacă, înlăuntrul clasei valorilor morale, vitejia se cuvine a fi apreciată superioară cumpătării și loialității sau dimpotrivă. De asemeni, putem spune că politicul este superior juridicului. Ne-ar fi însă greu să precizăm motivele pentru care autoritatea ar fi superioară organizării sau dimpotrivă. Împrejurarea provine din aceea că ierarhia valorilor se stabilește prin referire la învelișul raționabil al valorilor, la coordonatele lor generale, nu la nucleul lor irațional (cf. III, B, 1). Pe măsură, așadar, ce înaintăm de la această sferă externă și raționabilă către intimitatea lor irațională, operația ierarhizării devine mai dificilă. Dar chiar atunci când nu mai poate recunoaște principiile sale, conștiința continuă a estima

treapta relativă a fiecărei valori particulare. Nu există viață axiologică fără acțiuni de preferință. Nuanțele preferinței devin însă extrem de delicate și greu de justificat pe măsură ce obiectele ei se particularizează.

D. SISTEM ÎNCHIS SAU SISTEM DESCHIS

Filosoful H. Rickert, unul din cei mai de seamă axiologi contimporani, a emis odată părerea că valorile se grupează într-un sistem deschis, pe care dezvoltarea continuă a conștiinței umane este capabilă să-l îmbogățească necontenit. Deși H. Rickert însuși ne oferă o clasificarre a valorilor, el nu dă acestei clasificări un caracter exhaustiv, încât dincolo de limitele ei se întinde aria altor cuceriri posibile ale conștiinței axiologice. Ce atitudine putem lua față de această părere? Desigur, întrucât, pentru punctul de vedere expus în această scriere, valoarea este obiectul unei dorințe, nu ni se pare deloc exclus ca o dată cu trezirea unei dorințe noi să apară și noi valori corelative. Dar pentru ca această concluzie deductivă să poată fi definitiv primită, ar trebui să putem identifica în trecutul conștiinței și al culturii omenești un moment în care cel puțin unele din valorile cunoscute astăzi să nu fi apărut. Ar trebui să putem stabili un singur moment al invenției axiologice, pentru ca invențiile ulterioare să devină plauzibile. Adevărul este că, oricât de adânc am coborî în istoria culturii omenești, nu aflăm nici o epocă în care omul să nu fi dorit și să nu fi găsit utilitatea, vitalitatea, legalitatea, puterea politică, adevărul, frumosul, binele și sacrul ca niște valori permanente ale conștiinței lui. Omul, în structura lui deziderativă actuală, pare a se fi constituit într-o epocă foarte îndepărtată și amintirile istorice nu urcă niciodată înaintea acestei epoce, încât nicăieri nu poate fi găsit momentul inventiv al unei clase de valori necunoscute mai înainte. De această stare a lucrurilor se izbesc toți cercetătorii care, vrând să explice geneza unor valori, de pildă a celor estetice, prin alte valori anterioare, de pildă cele religioase, trebuie în cele din urmă să recunoască drept evident faptul că valorile respective au fost totdeauna simultane și că problema urmărită de ei este, în realitate, o falsă problemă.

Dar dacă clasele generale de valori manifestă o statornicie, pe care nici o știre istorică n-o infirmă, cuprinsul lor a crescut necontenit. Astăzi, ca și cu milenii în urmă, omul caută frumosul, dar formele pe care el le găsește astăzi sunt cu mult mai numeroase și mai variate decât în trecut. Cine compară conținutul artei moderne cu cel al artei primitive nu poate să nu-și dea seama cât de mult cea dintâi s-a îmbogățit în formele ei, chiar dacă aceste forme rămân

izolate unele de altele, neînsumabile. La fiecare formă estetică adera o nouă valoare şi, astfel, este just să se spună că în vechile cadre statornice ale esteticului, conţinutul s-a diferenţiat şi s-a multiplicat într-o considerabilă măsură. Iar ceea ce s-a întâmplat în trecut este sigur că se va întâmpla şi în viitor şi ceea ce s-a petrecut cu valoarea estetică s-a repetat şi se va putea repeta cu toate clasele generale de valori, încât nimic nu ne poate împiedeca să întrezărim îmbogăţirea continuă a sistemului. Această îmbogăţire nu ni se prezintă însă în forma unei anexări de cadre noi, ci în aceea a diferenţierii cadrelor statornice. Sistemul valorilor ne apare, ca atare, închis cât priveşte limitele şi articulaţiile lui interioare. El ne apare însă ca deschis, întrucât poate primi, între aceste limite şi articulaţii fixe, conţinuturi din ce în ce mai bogate. Şi pentru că, vorbind despre un sistem axiologic închis sau deschis, dăm o întrebuinţare metaforică cuvintelor, putem continua metafora, spunând că sistemul valorilor pare închis în liniile de configuraţie ale suprafeţei sale, dar deschis în profunzimea lui, ca unul care poate primi aporturile nelimitate ale unor noi dorinţe. Pentru că omul nu încetează să se dezvolte, este probabil că lumea lui de valori nu va înceta să crească, fără ca, pentru aceasta, el să abandoneze cadrele largi ale năzuinţelor lui. Iar această îmbogăţire, adâncire şi diferenţiere a cadrelor axiologice ale omului constituie şi temeiul speranţelor lui cele mai întăritoare, în acele momente în care, constatând lipsa unor valori diriguitoare pentru împrejurările noi ale vieţii, el îşi poate spune că stă în posibilităţile conştiinţei lui să le câştige.

E. ÎNCRUCIŞAREA SFERELOR PERSONALE

Valorificările noastre, adică actele prin care cuprindem valorile, alcătuiesc una din funcţiunile principale ale persoanei umane. Am definit, în adevăr, persoana drept un centru de valorificări. În acelaşi loc (I, 7) am arătat de asemeni că persoana este un obiect obligatoriu al valorificărilor noastre, în aşa fel încât, dacă suntem liberi să valorificăm sau să ne abţinem de a valorifica bunurile reale, suntem constrânşi să valorificăm persoanele, care nu ne sunt niciodată indiferente. Valorificările persoanelor cu care coexistăm se întâlnesc însă cu propriile noastre valorificări, cauzând efectul încrucişării sferelor personale, un fenomen pe care axiologia nu-l poate trece cu vederea.

În principiu, încrucişarea sferelor personale n-ar trebui să se producă. Valorile posedă, în adevăr, caracterul generalităţii. Mişcat

de actele corelative de dorință, oricine poate cuprinde orice valoare. Există apoi o ordine ierarhică obiectivă a valorilor, încât nimeni n-ar trebui să se îndoiască asupra rangului de preferință care urmează a fi acordat fiecărei valori în parte. Dacă fiecare conștiință omenească s-ar dezvolta până la limita putințelor de valorificare umană și dacă nimic bun n-ar obnubila conștiința în acțiunea spontană a preferințelor ei, în locul încrucișării sferelor personale, am avea coincidența lor totală. De asemeni, în această ipoteză, în locul conflictelor care se ivesc în societatea omenească și care, în esență, sunt conflicte ale valorificărilor pe care persoanele și le aplică reciproc, am întîmpina acordul și armonia neturburată. În realitate însă lucrurile nu se întâmplă astfel, căci deși, teoreticește vorbind, valorile sunt generale, în existența empirică a conștiinței ele au un volum mai mic sau mai mare (II, 7), adică sunt cuprinse mai des sau mai rar, în forme mai mult sau mai puțin adecuate, unele din ele sunt dorite și aflate de conștiința omului cu exclusivitate sau cu o preferință care pune în umbră aspirația către alte valori. Individul în care valoarea economică are volumul cel mai mare, omul economic, manifestă neînțelegere față de alții. Dominați de punctul de vedere al unei valori mai viu râvnită și mai des cuprinsă de fiecare din aceștia, ierarhia obiectivă a valorilor se turbură pentru ei și preferința lor alege și afirmă valorile într-o ordine care nu mai coincide cu a semenilor stăpâniți de punctul de vedere al unei valori deosebite. Societatea omenească reprezintă o vastă rețea de sfere personale încrucișate. Fără îndoială, conflictul nu este singurul aspect al societăților omenești, privită în latura lor axiologică. Oamenii se iubesc și se asociază adeseori, atunci când punctele lor de vedere coincid. În numele acelorași valori, reprezentate în conștiințele respective cu un volum identic și determinând aceeași ordine subiectivă a preferințelor, se țes între oameni legături de simpatie, încredere, prietenie, fidelitate, colaborare. Tabloul axiologic al societății, adică al coexistenței persoanelor, înfățișează o vastă rețea de sfere personale încrucișate, în urzeala cărora se înscriu, mai des sau mai rar, regiuni de coincidență, de unire, de armonie.

Există oare posibilitatea extinderii acestor regiuni din urmă? Poate fi oare redus conflictul, și armonia poate oare să-l înlocuiască? Sunt numeroși cugetătorii care socotesc că lucrul, chiar dacă ar fi posibil, nu este de dorit. O valoare, spun aceștia, nu poate fi cucerită decât împotriva altora, care urmează să fie combătute și împinse în umbră. În munca culturii, fiecare slujitor al ei trebuie să posede un punct de vedere, un centru personal, pentru ca opera lui să aibă temeinicie și eficacitate. Încrucișarea sferelor personale es-

te poate un aspect dureros, dar el este inevitabil și este util. Față de acest mod de a gândi, sunt alți cugetători care socotesc că acordul axiologic poate fi obținut în toate acele cazuri în care un singur punct de vedere ajunge să domine cu exclusivitate, îndepărtând sau cel puțin subordonând toate punctele de vedere deosebite și stabilind o ordine a preferințelor care culminează în valoarea impusă și adoptată. Pentru acești din urmă cugetători, acordul este vrednic a fi dorit și el nu este imposibil, dar numai pe calea pe care am indicat-o. Sunt, în fine, alți gânditori care socotesc că dezacordul axiologic, deși există, el nu este nici fatal, nici aplanabil numai pe calea unificării sub un singur punct de vedere. Când considerăm limitarea structurilor axiologice personale, constatăm că ele sunt o cauză a neînțelegerii dintre oameni, mai cu seamă prin veleitatea lor de a se impune. Imperialismul persoanei, nu limitarea ei empirică, este izvorul dezacordurilor axiologice. Limitele consimțite lasă loc mai de grabă și altor valori alături de ale noastre; iar dorința de a lărgi sfera personală prin însumarea tuturor acelor achiziții ale culturii, care ne pot face receptivi pentru un număr cât mai mare și mai variat de valori, reduce ea însăși regiunea dezacordurilor. Nu mi se pare apoi drept a spune că o valoare oarecare trebuie apărată împotriva altor valori, menite a fi respinse sau anulate în favoarea celei dintâi. Orice valoare trebuie mai cu seamă apărată împotriva nonvalorii cu care se leagă în interiorul aceleiași sfere. Adevărul nu trebuie apărat împotriva esteticului sau moralului, ci împotriva neadevărului; după cum esteticul și moralul urmează să fie apărate și câștigate împotriva urâtului și răului. În sfârșit, alte pricini ale dezacordurilor umane sunt de căutat în inadecuarea actelor de cuprindere a valorilor, în încercarea infructuoasă de a sesiza valorile din perspective care nu sunt potrivite cu ele sau în acea nerecunoaștere a caracterului general al valorilor și a ordinei lor obiective, care ne închide într-un subiectivism încăpățânat și arbitrar. Cînd toate aceste pricini ar fi înlăturate, multe dintre dimensiunile oamenilor s-ar putea să dispară. În serviciul acestui scop, știința axiologiei stabilind generalitatea valorilor, granițele care separă structurile lor autonome, natura actelor care le pot cuprinde și ordinea obiectivă a ierarhiei lor poate aduce mari servicii oamenilor și societăților.

BIBLIOGRAFIE

(Notez în lista bibliografică de față cele câteva lucrări la care s-a referit expunerea noastră, împreună cu câteva din operele utile unei prime orientări în teoria modernă a valorilor.)

BLAGA L., *Artă și valoare*, 1939.

(Se schițează o teorie a valorilor în cadrul general al sistemului. Valorile obiective sunt produsul unei „iluzionări finaliste" a conștiinței.)

BOUGLÉ C., *Leçons de sociologie sur L'évolution des valeurs*, 1922.

(Punct de vedere sociologic.)

BRENTANO F., *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, 1874.

(A inspirat o lungă descendență de teoreticieni ai valorilor, printre care Meinong, Ehrenfels, Krueger, Kraus, Kreibig, Scheler ș.a. Cuprinde deosebirea, pentru care de altfel nu găsește încă termenii proprii, dintre conținuturi ale conștiinței, obiecte și acte intenționale. Brentano clasifică fenomenele sufletești în: 1. reprezentări, 2. judecăți, 3. iubire și ură. Pornind de la studii de teologie catolică, Brentano introduce prin teoria actelor intenționale (veche moștenire scolastică!) o atitudine realistă în filosofie, într-o vreme în care dominau încă, sub forme felurite, punctele de vedere ale idealismului. Astfel, în timp ce, prin teoria apercepției a lui W. Wundt, conștiința era arătată că își construiește obiectele ei, psihologia realistă și descriptivă a lui Brentano înfățișează conștiința în acțiunea de simplă cuprindere a obiectelor în relația dintre ele (prin reprezentări și judecăți) sau în relația cu noi înșine (prin *valorificările* iubirii și urii.)

I.D., *Vom Ursprung sittlicher, Erkenntuis*, 1889.

(Dezvoltarea teoriei valorilor.)

DÖRING A., *Philosophische Güterlehre*, 1888.

(Punct de vedere afectivist. „Un bun este un obiect care produce plăcere; un rău este un obiect care produce durere.")

DURKHEIM E., *Jugements de valeur et jugements de réalité*, 1911.

(În vol. *Sociologie et Philosophie*, 1924. „O judecată de valoare exprimă relația unui lucru cu un ideal" și, ca atare, nu se deosebește esențial de judecata de realitate, întrucât idealul este și el o realitate pentru conștiința socială. Sociologism. Relativismul valorilor. Studiul a fost prezentat Congresului filosofic din Bologna, în 1911.)

EHRENFELS CHR, v. *System der Wertlehre*, I, 1897.

(Punctul de vedere al dorinței, nu al sentimentului (ca la Brentano și Döring). Valoarea este raportul dintre un obiect și subiectul care îl dorește, în cazul că e convins de existența lui. Valoarea este *dezirabilitate* (*Begehrbarkeit*).)

GROOS K., *Zur Psychologie und Metaphysik des Werterlebens*, 1932.

(Psihologic-genetic. Valorile se dezvoltă din tendințe naturale, instincte, înclinații etc. Conciliază punctul de vedere afectivist cu cel deziderativist: un lucru care satisface un instinct produce o plăcere, pe care dorința căutând s-o reproducă, asociază reprezentarea acelui lucru cu ideea unei valori.)

HARTMANN N., *Ethik*, 1925.

(P. de v. obiectivist și absolutist, înrudit cu al lui Scheler. „Valorile sunt esențialități") (*Wesenheiten*) și, ca atare, aparțin unei lumi speciale, cu propriile ei structuri și legi. Platonism. Faptul că nu ajungem a cunoaște decât un număr mărginit de valori se datorește „îngustimii conștiinței".)

HEYDE J. E., *Wert. Eine philosophische Grundlegung*, 1926.
(Încercare de a concilia relaționismul cu obiectivismul și absolutismul. Valoarea este o relație dintre un subiect și un obiect, dar o relație obiectivă și absolută, întrucât, în anumite condiții, ea poate fi regăsită de oricine. Autorul este un elev al lui Rehmke.)

HUSSERL E., *Über intentionale Erlebnisse und ihre „Inhalte"*, in *Logische Untersuchungen*, 1900, v. II.
(Esențial pentru problema actelor, conținuturilor și obiectelor.)

JAMES W., *Précis de Psychologie*, 1908, tr. fr.
(Deosebirea dintre stări *tranzitive* și *substantive*, corespunzând „actelor" și „conținuturilor". Până la urmă ni se arată însă că toate stările conștiinței sunt *tranzitive*.)

KRAUS O., *Die Werttheorien. Geschichte und Kritik*. 1937.
(Concentrează întinsa experiență a autorului în problema valorilor, căreia i-a consacrat numeroase studii anterioare. Bibliografie ținută la curent până la data apariției.)

LE SENNE R., *Obstacle et valeur*, 1834.
(Absolutism: „Valoarea e absolută sau nu e valoare".)

LIPPS TH., *Leitfaden der Psychologie*, 1906.
(Precizări utile în problema conținuturilor, actelor și obiectelor conștiinței.)

LOTZE R. H., *Mikrokosmos. Ideen der Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit*, 3 vol. 1856–1864.
(Vorbește pentru întâia oară de un „Imperiu al valorilor" (*Reich der Werte*). Stă în mare parte la originea absolutismului și obiectivismului axiologic modern. Totuși ideile lui Lotze nu sunt lipsite de unele contradicții. Cp. KRAUS, *op.cit.*, p. 157 urm.)

MEIER H., *Psychologie des emotionalen Denkens*, 1908.
(Psihologia „valorificărilor" și a „judecăților de valoare".)

MEINONG A., v. *Psychologisch-etische Untersuchungen zur Werttheorie*, 1898.
(Elev al lui Brentano, inspirând pe Ehrenfels, care a avut, la rându-i, influență asupra lui, Meinong construiește o teorie a valorilor, într-o serie de opere, dintre care aceea citată mai sus a fost declarată de el însuși „învechită". O punere la punct a adus Meinong în comunicarea din 1911 la Congresul filosofic din Bologna (*Für die Psychologie und gegen den Psychologismus in der allgemeinen Werttheorie*), apoi în alte studii, retipărite mai târziu în *Gesammelte Abhandlungen* (în special vol. III și ultimul). O nouă prezentare a axiologiei sale, în cadrul filosofiei lui generale, întreprinde Meinong în autoprezentarea publicată în *Philosophie der gegenwart in Selbstdarstellungen*, vol. I., 1921, un text esențial. Meinong distinge patru clase de experiențe (*Erlebnisse*) aprehensive: reprezentarea, gândirea, sentimentul și voința, care „cuprind" (*erfassen*) patru clase respective de „obiecte" (*Gegenstände*): obiectele (propriu-zise), obiectivele, dignitativele (= valorile) și deziderativele. Meinong împarte deci cu Brentano părerea că valorile stau în relație cu sentimentul, concepând însă aceste valori nu ca pe expresia unor relații, ci ca pe niște „obiecte". Reluând clasificarea lui Meinong, am crezut totuși necesar s-o modificăm, făcând din valori obiectele dorinței (nu ale sentimentului). În adevăr, obiectele sentimentului, adică afectele, sunt date în conștiință ca niște obiecte ale ei, în timp ce valorile sunt date cu semnul excentricității, adică drept niște obiecte care depășesc conștiința, care aparțin unei sfere externe. Sentimentul nu ne scoate din noi înșine. Gestul acesta îl execută însă în nenumărate feluri dorința, care este una din energiile prin care conștiința construiește lumea exterioară.)

MESSER AUG., *Deutsche Wertphilosophie der Gegenwart,* 1926.
(Analizează sistemele axiologice ale lui Scheler, Rickert, W. Stern, H. Münsterberg.)
MÜLLER-FREIENFELS R., *Grundzüge einer neuen Wertlehre,* in *Annalen der Philosophie,* I, 1919.
(Concluziile cele mai înaintate ale psihologismului și relativismului axiologic.)
MÜNSTERBERG H., *Philosophie der Werte,* 1908.
(Clasificare minuțioasă a valorilor.)
RICKERT H., *System der Philosophie,* I, 1923.
(Valorile nu aparțin unei regiuni determinate a ființei, ci regiunii speciale a „valabilității". Fine distincții între diferitele tipuri de valori și sistematizarea întregului domeniu. Cp. asupra valorii teoretice la Rickert, N. BAGDASAR, *Der Begriff des Theoretischen Wertes bei Rickert,* 1927.)
RIBOT TH., *La Logique des sentiments.*
(Psihologie. Discută mai multe teze ale axiologiei moderne.)
ROȘCA D. D., *Valori veșnice* (în revista *Luceafărul,* 1941.)
(Argumentează în favoarea permanenței valorilor culturii. Vd. de același autor: *Mitul utilului,* 1933 (extras).)
SCHELER M., *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik,* vol. I, 1913; vol. II, 1916.
(Operă capitală a direcției obiectiviste și absolutiste. Valorile sunt obiectele unei intuiții emoționale. Ele sunt fapte obiective, iraționale și apriorice. Orice normă sau orice postulat moral se întemeiază pe „ființa" apriorică a valorilor. Ele nu sunt „relații", ci „obiecte" independente de procesul cuprinderii reale. Cuprinde o clasificare și o ierarhizare a valorilor.)
SIMMEL G., *Philosophie des Geldes,* 1900.
STERN ALF., *La Philosophie des valeurs,* 2 vol., 1936.
(Analizează contribuțiile lui R. Müller-Freienfels, M. Scheler, N. Hartmann, E. Heyde, A. Vierkandt, W. Stern, Th. Lessing, încheind cu expunerea propriei teorii, cuprinsă în opera: *Die philosophischen Grundlagen von Wahrheit, Wirklichkeit, Wert,* 1932.)
WINDELBAND W., *Präludien,* 2 vol. 1915.
(Absolutism. „Lumina eternității nu luminează pentru mine în știință, ci în conștiință".)
Travaux du IX-e Congrès international de Philosophie, 1937, cuprind în vol. X și XI un mare număr de studii asupra teoriei valorilor repartizate în următoarele capitole: I. Generalități; II. Valoare și Realitate; III. Cunoștință, Acțiune, Valoare; IV. Valoare și Cosmologie; V. Norme logice; VI. Norme morale și sociale.

ORIGINEA ȘI VALABILITATEA VALORILOR

Interesul în creștere pentru filosofia valorilor se alimentează din spectacolul actual al fragilității lor. De când prin încercările unui Marx sau Nietzsche s-a început lucrarea de relativizare a valorilor culturii moderne, o nouă neliniște filosofică a apărut, alta decât aceea metafizică, și anume neliniștea în legătură cu înțelesul și destinația culturii. Este într-acestea caracteristic că în timp ce puține valori culturale scapă astăzi de soarta de a fi contestate, valori noi sunt afirmate cu o parțialitate care nu învață nimic de la opoziția pe care cele dintâi o întâmpină. Totul pare a fi intrat astăzi într-un proces de activă relativizare, fără ca veleitățile radicale și absolutiste să fie intimidate. Situația se repetă și în ce privește înțelegerea generală a valorilor, reprezentările cu privire la originea și valabilitatea lor, despre care vedem afirmându-se ideile cele mai contradictorii. S-ar spune că gânditorii care reflectează astăzi la astfel de probleme sunt urmăriți de o anumită rea conștiință pe care ei o încearcă s-o aline, fie primind fragilitatea valorilor, ca pe un fapt cu totul natural, fie opunând afirmația că, în ciuda șovăirii lor aparente, valorile se bucură de un mod de a fi autonom și inalte-

rabil. Ceva din spiritul vechilor tehnici terapeutice ale homeopatiei și alopatiei intră și în această ocazie în funcțiune.

Definițiile care s-au propus în legătură cu natura valorilor se mișcă în genere în aceste cadre. Varietatea lor nu este subliniată decât de puține nuanțe. Astfel, pentru un întreg grup de cugetători, veniți mai cu seamă din sfera psihologiei, nu recunoaștem o valoare decât acelor lucruri care prin anumite însușiri ale lor sunt capabile de a satisface unele nevoi ale individului sau ale colectivității. Prezența valorii se declară în sentimentul de plăcere provocat de reposesiunea obiectului capabil de a satisface nevoia pe care am resimțit-o. „Motivul propriu, scria A. Döring, pentru care atribuim unui obiect o valoare de un anumit grad consistă în exercitarea sentimentului prin mijlocirea lui. Un bun este obiectul care trezește plăcerea, un rău este obiectul care trezește durerea.“ Pentru o părere înrudită, valoarea se constituie însă chiar înaintea momentului posesiunii și anume în acela al dorinței, al aspirației către obiectul înzestrat cu facultatea de a satisface o nevoie. „Valoarea, scria Ch. von Ehrenfels, este raportul dintre un obiect și un subiect și care ne spune că subiectul dorește efectiv obiectul sau, în cazul că nu este convins de existența acestuia din urmă, că l-ar putea dori.“ În același înțeles observă A. Lalande că „n-ar exista valori dacă n-am avea preferințe și dorințe“. Nu numai că valoarea nu trebuie să aștepte momentul posesiunii pentru a apărea, dar acest moment absoarbe mai degrabă, după credința unui Simmel sau Bouglé, ființa valorii. Realitatea ei se constituie mai degrabă din faptul de a dori și a nu o avea, din luptele și dificultățile de a o obține. Pe de altă parte, pe când, urmând deprinderile limbajului, valorile sunt pentru unii gânditori însușiri ale lucrurilor sau chiar lucrurile care au aceste însușiri, pentru alții ele nu par a fi decât expresia afectivă a unei relații. În cazul acesta, valoarea nu are nici o realitate în afară de individualitatea și momentul în care este posedată sau râvnită. Valabilitatea ei se mărginește deci în interiorul individualității care o posedă sau o râvnește și numai în clipa posesiunii sau dorinței. Punctul de vedere al relativismului valorii a fost cu multă consecvență susținut de R. Müller-Freienfels, care se rânduiește de altfel în tabăra celor care văd în relația afectivă pe care o denumește valoarea un sentiment al posesiunii. Pentru acest gânditor nu există sentimente autentice ale valorii decât pentru punctul de vedere al unui eu momentan. O valoare care pretinde la universalitate și la oarecare autonomie față de subiectul care îl resimte și de momentul în care este resimțită, nu este altceva decât produsul unui act de generalizare, care îi răpește de fapt orice intimitate și orice adevăr

afectiv. „Valorile generale, scrie R. Müller-Freienfels, sunt scheme vide, pe care personalitatea trebuie să le impregneze cu sângele său, pentru a le trezi la viață."

La celălalt pol al gândirii se întâlnesc într-acestea cugetătorii pentru care valoarea este o esență autonomă și față de lucrurile cărora le-o putem atribui, și față de subiectele care o prețuiesc, adică o esență absolută. Valorile sunt pentru M. Scheler „fapte obiective, aparținând unui anumit mod al experienței" și care pot fi intuite prin acte intenționale ale sentimentului, chiar atunci când ele nu aderă la vreun suport oarecare, ca de pildă atunci când un om ne este simpatic, deși n-am putea indica nici o trăsătură care să sprijine aprecierea noastră. Problema pe care o vor urmări autonomiștii valorii va fi aceea de a găsi regiunea de care țin obiectele aparținând acestui mod special al experienței. Pentru toți acești gânditori, valorile nefiind nici calități ale lucrurilor, nici fapte ale subiectivității, nici expresii ale relațiilor dintre acestea, ele nu pot aparține decât unei regiuni care depășește tot ce există. Astfel, pentru H. Rickert, între existență și valoare se sapă o adevărată prăpastie, pe care o ilustrează faptul că, în timp ce negația existentului suprimă orice reprezentare și produce ideea nimicului, negația valorii lasă loc cuiva și anume non-valorii. Neluând parte la relațiile existentului, nu putem spune că valorile există, ci numai că ele valorează. Cum este însă greu de a înțelege cum poate valora ceva care nu există în nici un fel și cum, pe de altă parte, nevoia de a întemeia caracterul autonom și absolut al valorilor părea a cere izolarea lor și de lucruri și de forma relației dintre obiect și subiect, s-a recurs la încercarea de a le atribui unei sfere mai subtile, una care să aibă mai puține determinări decât existența, dar despre care să se poată spune cel puțin că *este*. În acest fel, profesorul N. Hartmann exclude valoarea din sfera existenței, dar o menține în sfera ființei. Valorile sunt și, ca atare, ele pot fi cunoscute deopotrivă cu toate obiectele independente de conștiință. Ele sunt esențe, la fel cu ideile platonice, cu *eidos* despre care vorbește Aristoteles și cu *essentia* scolasticilor. Participând la un mod neatârnat al ființei, valorile au calitatea unei autonomii ideale, care, departe de a fi condiționată de spiritul care le cunoaște sau de lucrurile care le întrupează, le condiționează. Astfel, spiritul nu se poate sustrage evidenței valorilor și lucrurile, abia prin raportare la ființa lor apriorică, devin pentru noi niște bunuri. În acest înțeles și folosind o formulă cu răsunet criticist, valorile sunt pentru Hartmann „condițiile posibilității bunurilor". Valorile nu apar, așadar, din aspirația noastră către anumite bunuri. Această aspirație este făcută posibilă și este orientată

de ființa aprioricà a valorilor. Sentimentul valorii nu este altceva decât semnul prezenței lor în conștiință. Desigur că Scheler și Hartmann au întreprins încercările cele mai departe împinse de a asigura valorilor caracterul lor de absolută valabilitate, într-un contrast atât de izbitor cu psihologiștii care se resemnează a primi relativitatea lor.

Cine examinează cu oarecare atenție toate aceste doctrine nu poate să nu-și dea seama că în cuprinsul lor se încrucișează răspunsul la două probleme deosebite, care sunt făcute solidare printr-un proces al raționamentului. Aceste probleme sunt: 1. problema originii valorilor și 2. problema valabilității lor. Mai toți teoreticienii au fost înclinați să admită că soluția celei dintâi dintre aceste probleme atrage o anumită soluție simetrică a celeilalte, deși, după cum vom vedea îndată, acest paralelism al soluțiilor nu reprezintă nimic constrângător pentru spirit. Astfel, pentru concepția psihologică și subiectivistă, valorile își au originea în nevoile și aspirațiile noastre, ceea ce ar restrânge valabilitatea lor în limitele individualității care le resimte trebuința și năzuiește către ele, ba chiar în unicul moment al aspirației sau al îndestulării. La rândul ei, concepția contrarie socotește că valorile își au originea într-o sferă autonomă față de orice formă determinată a existenței și că, din această pricină, nu există spirit care, întâlnindu-le, să se poată sustrage recunoașterii caracterului lor absolut. Profesorul N. Hartmann a admis că spiritul privind către lumea valorilor printr-un unghi de o anumită îngustime, rămâne orb pentru unele valori și nu se deschide decât unora din ele, dar că, în momentul în care o face, valorile îi apar în semnificația lor absolută.

Este necesar să reacționăm împotriva acestui mod de a asocia ideile noastre. Nu este deloc just a spune că faptul că valorile provin din afară, dintr-o sferă autonomă *sui-generis,* impune valabilitatea lor absolută pentru orice spirit care ajunge a le cunoaște. Ne putem foarte bine reprezenta că valorile, deși ar avea o origine externă și autonomă față de spirit, dobândesc, îndată ce pătrund în el, forme subiective și de o valabilitate cu totul mărginită. Nici în axiologie, nici în epistemologie, obiectivitatea autonomă a datelor nu garantează valabilitatea absolută a chipului în care le răsfrângem. Sfera de proveniență a unor elemente apărute în conștiința noastră nu garantează valoarea lor. Încercarea de a funda caracterul absolut al valorilor prin invocarea sferei autonome a provenienței lor nu mi se pare satisfăcătoare. Nimic nu-mi dovedește că spiritul primind valoarea, asimilând-o, introducând-o în unitatea lui, adaptând-o la

conținuturile lui anterioare și la scopurile lui prezente, nu-i alterează ființa și nu-i reduce raza valabilității.

Tot astfel, ne putem închipui foarte bine că valorile au o origine subiectivă, dar că valabilitatea lor depășește subiectivitatea. Putem să ne reprezentăm valori care apar în conștiința noastră, dar despre care nu putem spune că valorează numai pentru noi. Nimeni nu are conștiința unei astfel de solitudini în actul aprecierii. Acțiunea de valorificare a valorii, adică aceea prin care îi recunoaștem o generalitate oarecare, n-are efectul de a o răci și dizolva, așa cum susțin unii psihologi. Dorim cu atât mai multă forță un bun cu cât știm că este dorit de mai multă lume și lipsa lui ne este cu atât mai dureroasă, cu cât ne spunem că sunt puțini oameni care să nu-l posede. Plăcerea îndestulării, care pentru atâți psihologi alcătuiește ființa adevărată a valorii, nu scade când o putem asocia cu gândul că oamenii nu sunt excluși de la izvorul ei. Există desigur plăceri egoiste, satisfacții care cresc în măsura în care putem spune că nu le împărțim cu nimeni, dar nu acestea indică prezența valorii. Mai cu seamă valorile culturii ar dispărea îndată ce ne-am spune că valabilitatea lor se reduce la aria limitată a individualității noastre. Lucrul a fost de multă vreme recunoscut de Kant, care a observat modestia agreabilului și imperialismul frumosului, adică resemnarea unuia de a valora numai pentru mine și pretenția celuilalt de a valora pentru toată lumea. Acțiunea generalizării este deci, pentru Kant, constitutivă în formarea valorii estetice. Putem deci foarte bine recunoaște, chiar într-un sens mai larg, că valorile provin din aspirații sau in satisfacții personale și, cu toate acestea, că ele sunt asociate cu tendința de a le impune aprecierii generale. Actul de a resimți o valoare și acela de a-i recunoaște o valabilitate generală nu se combat și nu se anulează reciproc. În definitiv, nici psihologiștii nu afirmă că în actul aprecierii, adică în acela prin care recunoaștem o valoare, nu intră și o acțiune de valorificare a valorii. Ei admit însă ca un lucru indiscutabil ca această din urmă acțiune ajunge totdeauna la rezultatul că orice valoare este valabilă numai pentru acel care o resimte, că raza valabilității ei nu depășește niciodată individualitatea valorificatoare, ceea ce mi se pare cu totul contestabil. După cele observate mai sus, mi se pare a putea susține că sentimentul valorii nu este făcut imposibil prin actul de a-i recunoaște valorii o valabilitate mai largă, ba chiar că acest din urmă act este constitutiv ori de câte ori recunoaștem una din valorile mai înalte ale culturii. Dacă psihologiștii au ajuns la un alt rezultat, împrejurarea a decurs numai din tendința lor de a construi soluții si-

metrice, rezolvând în sens subiectivist și problema originii și aceea a valabilității valorilor.

Interesul disocierii celor două probleme și al soluțiilor lor stă în aceea că permite reasocierea lor într-un mod care să ocolească unele din neajunsurile de căpetenie pe care cercetarea mai veche nu le-a putut înlătura. În adevăr, obiecția cea mai de seamă care a fost făcută autonomiștilor provenea din faptul că aceștia tăgăduiesc valorii caracterul de raport, pentru a-i recunoaște pe acela de esență autonomă: o noțiune greu de realizat, dacă nu-i dăm înțelesul de substanță, pe care Hartmann ni-l interzice de altfel cu desăvârșire. Cum însă, pe de altă parte, autonomiștii afirmă că valorile pot fi cunoscute, ei admit implicit că valoarea ia forma raportului cu spiritul și își pierde, o dată cu aceasta, autonomia ei absolută. Propoziția că valoarea este o esență autonomă merge greu cu propoziția că valoarea poate fi cunoscută. Dacă însă atâți gânditori le-au afirmat în chip simultan, lucrul provine din aceea că se socotea că numai originea autonomă a valorii putea salva valabilitatea ei absolută. Tot astfel, neajunsul cel mai de seamă al psihologismului provine din credința că originea subiectivă a valorii mărginește valabilitatea ei. Psihologismul pune pe om în fața dilemei de a se închide în lumea sa de valori viu resimțite sau de a se deschide lumii de semnificații mai generale a culturii, dar numai resemnându-se să piardă sentimentul lor mai intim. Pentru punctul de vedere al unui psihologism consecvent, cultura omenească nu poate fi altceva decât o colecție de generalități convenționale. După cele arătate, mi se pare însă cu putință a uni noțiunea valorii ca un raport aprehendat de subiectivitate cu afirmarea valabilității ei celei mai largi.

Valoarea este pentru noi expresia unei anumite posibilități, a posibilității unei adaptări satisfăcătoare între lucruri și conștiință. Cine resimte o valoare realizează această adaptare. Cine o dorește încearcă s-o realizeze. Cine n-o dorește și n-o resimte n-a realizat-o încă, dar o poate realiza în momentul în care condițiile adaptării vor fi date. Oamenii sunt mereu alții, nevoile lor se pot schimba și obiectele care să le satisfacă pot să dispară sau să se ascundă. Rămâne într-acestea ceva permanent și anume valoarea, ca expresia ideală a unui acord între eu și lume care poate fi oricând realizat.

Din această pricină, în cel mai particular sentiment al valorii, în cel mai rar sau chiar în cel mai straniu, există ceva tipic și reprezentativ. Cine descoperă o valoare nouă, o valoare pe care nimeni n-o resimțise înainte, execută un act de semnificație umană generală, pentru că statuează exemplul unui acord care poate fi căutat și realizat în viitor de oricine. Este apoi de un mare interes teoretic

a distinge între sentimentul valorii şi valorificarea valorii, adică între actul prin care resimt valoarea unui lucru şi acela prin care măsor întinderea valabilităţii acestei valori. Psihologistul socoteşte că acest din urmă act este posterior celui dintâi şi că, în definitiv, îl alterează. Pentru noi însă aceste două acte sunt solidare. Actul valorificării este cuprins în sentimentul valorii. Oricine resimte o valoare nouă este conştient de a fi găsit un mod de adaptare la lucruri, valabil pentru mulţi oameni, izvorul unor nevoi şi satisfacţii foarte generale. Ba chiar, în măsura în care valoarea ocupă un rol ierarhic mai înalt, acţiunea valorificării dă rezultate mai întinse. Există un *volum* al valorii, care se pronunţă în sentimentul de importanţă pe care o însoţeşte. În baza acestui sentiment socotim că valorile estetice, teoretice, morale sau religioase pe care le înregistrăm au o valabilitate mai generală decât simplele valori ale agreabilului. Baza psihologică a fanatismului în domeniul moral sau religios, sacrificiul la care consimte învăţatul sau artistul se dezvoltă din conştiinţa largii însemnătăţi umane pe care o constatăm prin acte de valorificare nedespărţite de sentimentul acelor înalte valori.

După cum trecem de la sentimentul valorilor la crearea lor, la acţiunea de a le încredinţa unui suport concret, pentru a obţine de pildă bunuri economice, lucrări ştiinţifice sau opere de artă, observăm că sensul acestor acte de creaţie nu este altul decât de a favoriza raportul adecuat dintre unele dorinţe şi nevoi şi lucruri care le pot satisface. O operă de artă, de pildă, nu este altceva decât rezultatul organizării mijloacelor graţie cărora putem provoca întâlnirea unor nevoi cu nişte date obiective şi satisfacerea celor dintâi prin cele din urmă. Cum însă nevoile nu sunt date totdeauna, opera de artă îşi poate asuma rolul de a le trezi, mai înainte de a le satisface. Creaţia artistică, spunea odată Paul Valéry, presupune „un calcul de efecte exterioare". Problema artei este „o problemă de acomodare". Ceea ce face artistul, face oricare alt creator de bunuri culturale. Prin lucrarea tuturor creatorilor, prin tehnică şi prin artă, prin opere ştiinţifice şi prin instituţii, prin codificări şi prin ritualuri, ne înconjurăm cu un mediu axiologic condiţional, care restrânge cu mult libertatea noastră de a valorifica personal şi chiar pe aceea de a găsi valori noi. Tocmai din pricina aceasta oamenii revizuiesc din când în când soluţiile de viaţă cuprinse în operele lor şi, înainte de a trece sub noi legături sau de a le reface pe cele vechi, ei au impresia acelei alunecări generale, de care nici conştiinţa timpului nostru nu este scutită. Gânditorii reacţionează în faţa acestui sentiment dizolvant în singurele două chipuri pe care le-a putut găsi vreodată tehnica apărării: adaptându-se primejdiei sau înfruntând-o dintr-o

poziție opusă. Radicalismul vremii acuză într-acestea contrastele și surpă legăturile. Totul ne face însă a crede că o vreme mai dispusă la integrare și armonie se va opri la adevărul mai larg că, deși fiecare individ sau fiecare grup omogen de indivizi nu pot cuprinde valoarea decât în unghiul lor subiectiv, relația care apare atunci pe lume interesează întreaga omenire. Libertatea spirituală, adică dreptul de a folosi poziția noastră personală în acțiunea de a afirma valorile și de a respinge non-valorile, se investește numai în cazul acesta cu întreaga ei însemnătate umană.

FILOSOFIA CULTURII

PREFAȚĂ

Lucrarea de față reproduce, cu modificări privind mai ales forma expunerii, unul din cursurile de Filosofia culturii, ținut la Facultatea de Filosofie și Litere din București, dublând obișnuitul meu curs de estetică, în intervalul 1929–1935. Cursul pornea după propunerea Decanului nostru de-atunci, D-l Profesor D. Gusti, și răspundea pare-se unei nevoi. Mulți din vechii lui auditori mi-au cerut în cursul anilor să-l tipăresc, ceea ce mă hotărăsc să fac abia acum. Problema culturii este însă astăzi mai actuală decât oricând și cititorii de scrieri filosofice, deveniți numeroși în vremea din urmă, vor primi poate într-un chip favorabil această încercare de a da un conținut mai precis unor noțiuni încă șovăitoare și de a explica, în spiritul adevărului, conștiința de cultură a omului modern.

Octombrie 1943

T. V.

PREFAȚĂ LA EDIȚIA a II-a

Răspândită, în puține exemplare, în câteva librării din București, lucrarea de față a fost mistuită de focul bombardamentelor germane în cea mai mare parte a primei ei ediții. Autorul a pregătit o nouă ediție, revăzută, a lucrării sale și Filosofia Culturii *se înfățișează astăzi din nou cititorilor, care n-au încetat s-o ceară între timp.*

Octombrie 1944

Editura

A. a. Teoria formală a culturii

I
OBIECTIVUL FILOSOFIEI CULTURII

Multă lume vorbește astăzi despre filosofia culturii. Puțini leagă de această expresie, apărută de curând în terminologia specialității, un conținut de reprezentări limpezi. Cea mai tânără ramură a sistemului filosofic, cel puțin ca grupare autonomă a unor probleme puse de altfel de multă vreme, are nevoie să-și precizeze conținutul, ceea ce de altfel nu se poate face decât în legătură cu deosebirea dintre științele spiritului și ale naturii, și aceasta un rezultat relativ recent al cercetării. Dacă atâta vreme studiul naturii și al spiritului au întârziat să se diferențieze, împrejurarea provenea fie din faptul că natura era considerată ca o dependență a spiritului, fie că spiritul era privit ca o dependență a naturii. Trebuie salutat ca una din cuceririle cele mai de seamă ale metodelor moderne precizarea granițelor dintre lumea fizică și cea morală, dintre natură și cultură, ca două domenii autonome, având legalitatea lor proprie. În momentul în care conștiința acestei deosebiri a fost câștigată, vechea filosofie, obținută mai cu seamă printr-o prelungire a metodelor operante în cercetarea naturii, a simțit nevoia să se completeze prin tot ce îi aduce, ca metode și rezultate, obser-

vaţia omului moral şi a culturii lui. Filosofia culturii este rodul acestei îndrumări. Dar pentru a asocia un înţeles cât mai exact cu noţiunea nouă şi încă atât de şovăitoare a filosofiei culturii, este nevoie să vedem mai de aproape care sunt amintitele caractere diferenţiale ale ştiinţelor naturale spre deosebire de cele morale. Ne propunem să întreprindem o lucrare lungă şi dificilă. Temeliile ei trebuie bine asigurate.

Numeroase sunt trăsăturile distinctive dintre aceste două grupări de ştiinţe. Ştiinţele naturii studiază fapte şi fenomene care sunt independente de individualitatea omului şi de civilizaţia lui. Acest lucru trebuie înţeles în două feluri. Fenomenele pe care ştiinţele naturii le studiază sunt independente de om, întrucât sunt anterioare civilizaţiei lui. Cu mult înainte ca omul să fi lăsat vreo mărturie despre sine, pământul se învârtea în jurul soarelui, două corpuri încărcate cu electricităţi contrarii puse faţă în faţă produceau o scânteie, iar embrionul unui anumit animal se dezvolta în aceleaşi condiţii. Dar aceste fenomene sunt independente de om şi în alt sens: ele nu se lasă contaminate de fluctuaţiile, de mobilitatea individualităţii omeneşti. Soarele continuă să răsară cu strălucirea lui veşnică, chiar dacă sufletul nostru e trist şi întunecat, corpurile cad după aceleaşi legi ale gravitaţiei, neinfluenţate de natura sentimentelor şi a dispoziţiei noastre din acel moment. Fenomenele naturale sunt apoi repetabile. Este o observaţie pe care a făcut-o filosoful şi istoricul Alexandru Xenopol, autorul *Principiilor fundamentale ale istoriei,* observaţie care îndreptăţea sistematizarea ştiinţelor respective într-o categorie omogenă. Fiind repetabile, avem posibilitatea să eliminăm din cunoaşterea fenomenelor naturale însuşirile secundare şi accidentale cu care se însoţesc, pentru a nu reţine decât comunul lor, trăsăturile care revin în fiecare repetiţie, ceea ce îndreptăţeşte observaţia că fenomenele naturale sunt sistematizabile în noţiuni şi legi generale. Astfel putem dobândi despre scânteia electrică o cunoştinţă generală şi nu numai cunoştinţa specială despre cutare sau cutare scânteie anumită. Mai mult decât atât, fenomenele naturale prilejuiesc simple judecăţi de existenţă. Prin ele cunoaştem anumite trăsături ale realităţii şi nimic mai mult. În sfârşit, pentru cunoaşterea lor, nu este necesar să întrebuinţăm decât o singură energie sufletească: inteligenţa. Faptul că ele ne pot sugera unele sentimente este nu numai indiferent, dar şi primejdios pentru buna ducere la capăt a întreprinderii ştiinţifice.

Iată însă nişte trăsături care sunt pe rând contrazise de caracteristicile ştiinţelor omului sau ale spiritului. Căci, mai întâi, feno-

menele despre care ştiinţele spiritului se ocupă, sunt dependente de om, în dublul înţeles că sunt contemporane cu civilizaţia lui şi că sunt atârnătoare de variaţiile subiectivităţii sale. Orice s-ar spune, eposurile lui Homer nu ne vorbesc nouă în acelaşi fel cum le vorbeau anticilor, iar expediţiile lui Alexandru cel Mare ne mişcă pe noi astăzi mai puţin de cum vor fi mişcat pe contemporani. Dar fenomenele spiritului nu sunt nici repetabile; ele sunt unice. O singură *Eneidă* există pe lume; o singură oară s-au produs campaniile lui Napoleon Bonaparte; o singură dată s-a înfăptuit unitatea Germaniei. Din această pricină nu putem formula în legătură cu ele nici un fel de noţiuni generale. Preparatele intelectuale care rezultă din efortul de a cunoaşte aceste fenomene ale spiritului sunt nişte concepte individuale, unice: conceptul Revoluţiei franceze, al Renaşterii sau al Reformei. Conceptele acestea nu însumează apoi numai trăsături ale realităţii nude, fapte de existenţă. Ele nu dau loc numai la judecăţi existenţiale, ci totdeauna le gândim în legătură cu o valoare. Raportarea la o valoare este — după gânditorul german Rickert — principiul după care, în ştiinţele spiritului, distingem esenţialul de neesenţial. Nu ne interesează, de pildă, cum a fost culoarea cravatei pe care o purta Schopenhauer, dar ne poate preocupa, cu drept cuvânt, profesorii pe care i-a audiat şi cărţile pe care le-a citit, deoarece graţie lor înţelegem mai bine formarea acelei valori, a acelui bun cultural, care este filosofia lui. Prin urmare, pe câtă vreme în ştiinţele naturii ne preocupăm de fapte aşa cum sunt, fără să le punem în vreo legătură oarecare cu o valoare omenească, în ştiinţele spiritului raportarea la valoare este o trăsătură caracteristică şi, după cum veţi vedea îndată, în cel mai înalt grad hotărâtoare pentru constituirea acestor ştiinţe. În sfârşit, fenomenele, pe care ştiinţele spiritului le studiază, nu se oferă numai simplei noastre inteligenţe, cunoştinţei pur intelectuale, ci unei cunoştinţe intelectuale sprijinită de simpatie. Pentru a înţelege până la ultima adâncime un fenomen istoric, cum au fost de pildă cruciadele, trebuie să retrăim conţinuturile sufleteşti ale omului medieval, să intrăm în intimitatea lui morală, să devenim noi înşine oamenii mistici ai acelor vremuri. Iată atâtea trăsături care fac din dualitatea: ştiinţe ale naturii şi ştiinţe ale omului, un adevărat contrast.

E cunoscut că toate clasificările omeneşti sunt relative, că ele sunt mijloace utile pentru a ne dirija în complexitatea fenomenelor pe care o ştiinţă le studiază, dar că ele nu se acoperă perfect cu realitatea, a cărei natură e făcută din treceri uşoare şi nesimţite. De aceea datoria noastră ştiinţifică este să arătăm că există unele fenomene interferente, pe care trebuie să le privim din punctul de vede-

re al științelor naturii combinat cu acel al științelor spiritului. Iată, de pildă, un fenomen natural cum este o maladie a organismului. Procesele care constituie o boală, sunt independente de individualitatea noastră și de civilizația omenească. Cu toate acestea se vorbește uneori despre maladii sociale. Există boli în legătură cu unele împrejurări ale civilizației omenești. O epidemie de tuberculoză, de pildă, poate sta în relație cu un anumit mediu, determinat la rândul lui de certe condiții ale muncii sociale. Dar sunt fenomenele naturale totdeauna repetabile și generale? Sistemul nostru solar, de pildă, este unic. Există un singur sistem solar, în care Terra e o planetă, și în legătură cu el nu putem formula decât un concept individual. În sfârșit, este adevărat că în știință ne putem lipsi totdeauna de acel adjuvant al simpatiei, care ne face să intrăm mai adânc în intimitatea lucrurilor? Se observă uneori, în psihologia caracterologică, înclinația estetică a botaniștilor, aplecarea delicată asupra procreaturii plăpânde a florilor, pe care aceștia le studiază. Este probabil că printre mijloacele de cunoaștere ale unui botanist de mare vocație, există și o anumită simpatie cu lumea așa de gingașe a plantelor.

Este adevărat, pe de altă parte, că nu există nici o posibilitate de a alcătui concepte generale în științele spiritului? Lucrul iarăși nu poate să fie afirmat cu toată temeinicia și până la ultima limită. S-a observat, de pildă, că țăranul din oricare țară, oricărei culturi ar aparține, prezină anumite însușiri repetabile și care ne îndreptățesc a vorbi despre un tip general al țăranului. Același lucru se poate spune despre tipul burghezului. Există anumite trăsături, care revin în toate burgheziile lumii, ceea ce justifică o caracterizare a burghezului în genere, așa cum a făcut-o de exemplu Werner Sombart în renumita sa carte. Sunt apoi cu totul excluse fenomenele repetabile în domeniul spiritului? Știm că unele state care au ajuns la o anumită formă a producției economice au o tendință imperialistă și această trăsătură s-a observat deopotrivă în vechea civilizație persană, la greci și la romani. Această trăsătură a revenit de câteva ori în decursul istoriei universale.

Iată deci că există și forme de interferență între științele naturii și ale spiritului și iată că suntem îndreptățiți să afirmăm încă o dată că acele clasificări de care știința se servește îndeobște nu trag linii cu neputință să fie depășite. Deosebirea dintre științele naturii și ale spiritului rămâne cu toate acestea de o mare importanță, pentru două motive: mai întâi pentru că evită excesul primejdios al vechii filosofii generalizatoare a istoriei. De câteva ori în cursul evoluției doctrinelor filosofice și cu multă intensitate în veacul trecut, s-a

crezut că viaţa omenirii poate fi redusă la nişte legi având siguranţa şi preciziunea acelora pe care ni le oferă mecanica. Iar această aspiraţie şi, aş spune, această ambiţie de a transforma istoria în natură, de a face să valoreze în cuprinsul istoriei numai punctul de vedere al naturalistului, a compromis vechea filosofie a istoriei, care pe această cale nu putea să ajungă decât la nişte rezultate palide şi relative. Dar o dată cu aceasta, nu se compromitea numai valoarea intrinsecă a filosofiei istoriei, ci în acelaşi timp valoarea ştiinţifică a tuturor ştiinţelor spiritului. Fiindcă istoria nu putea să dea rezultate de siguranţa acelora pe care le dau ştiinţele naturii, se tăgăduia ştiinţelor spiritului orice valoare ştiinţifică. Şi atunci o serie de metodologi de seamă s-au însufleţit de preocupările de a arăta că disciplinele spiritului au şi ele un caracter ştiinţific, întrucât şi ele, deopotrivă cu ştiinţele naturii, ţintesc către cunoştinţa „clară“ şi „distinctă“ (aşa cum cerea întemeietorul filosofiei moderne, Descartes), numai că ţinta pe care ştiinţele spirituale şi-o propun este alta decât ţinta pe care şi-o asumă ştiinţele naturii, şi mijloacele unora sunt deosebite de mijloacele celorlalte. Aci rezidă importanţa distincţiei capitale dintre ştiinţele naturii şi ştiinţele spiritului.

Aţi observat, atunci când am arătat care sunt formele de interferenţă dintre ştiinţele naturii şi ştiinţele spiritului, că tranzacţiunea între aceste două categorii era cu putinţă asupra tuturor punctelor, cu excepţiunea unuia singur: numai în ceea ce priveşte caracterul existenţial al ştiinţelor naturii şi caracterul valorificant al ştiinţelor spiritului, interferenţa nu era posibilă. Această deosebire reprezintă de o parte şi de alta nişte granițe care nu pot fi trecute cu nici un preţ. Ştiinţele naturii îşi propun reprezentarea realităţii, aşa cum este ea, independent de individualitatea omenească şi de variaţiile ei. Ştiinţele spiritului studiază însă fenomene în legătură cu anumite valori resimţite de subiectivitatea omenească. Astfel caracterul esenţial şi cel mai pregnant al ştiinţelor spiritului este acela care constă în raportarea fenomenelor de care ele se ocupă la o valoare.

Este necesar însă, pentru că întrebuinţăm termenul de *valoare*, să lămurim semnificaţia lui. În această privinţă, dezvoltările noastre vor fi reluate mai târziu, pentru că problema valorii stă în centrul unui curs filosofic despre cultură. Dar pentru a nu păşi mai departe fără un minim de provizie necesară, este folositor să explicăm de pe acum, în termeni sumari, ce este o valoare. Scurt spus, o valoare este obiectul unei dorinţe. Această dorinţă poate să fie la rândul ei fizică sau morală. Un lucru care întrupează în sine o ast-

fel de valoare, un lucru care prin prezența sa sau prin întrebuințarea lui poate să satisfacă această dorință, se numește un *bun*, un termen care vă este cunoscut din economia politică. Actul prin care cugetăm un obiect ca fiind în stare de a ne satisface o dorință, îl numim un act de valoare sau un act cultural subiectiv. Prin urmare, o teorie elementară a valorilor trebuie să distingă și valori care n-au o existență fizică, care au o existență ideală; apoi bunuri, care sunt obiectele în care valorile se întrupează, și valorizări, actele prin care socotim un obiect capabil de a satisface una din dorințele noastre.

Observați însă că științele culturii nu valorizează ele însele. Dacă ele însele ar valoriza, atunci științele culturii ar fi lipsite de acea obiectivitate, care este de esența tuturor preocupărilor științifice. Specialistul științelor culturii nu se întreabă dacă un obiect sau un fenomen oarecare poate să satisfacă o dorință a sa, sau dacă poate satisface o dorință a unui grup omenesc mai larg, a unei asociații de interese, a unui partid, a națiunii întregi ș.a.m.d. El constată numai dacă acel bun le satisface într-adevăr. Prin urmare, specialistul științelor culturii are față de valori o atitudine existențială: le constată existența, dar nu valorează el însuși. Este o distincție elementară, care trebuie făcută din capul locului, pentru a nu păși pe calea unor interpretări greșite.

Actul prin care noi introducem efectiv un obiect în sfera unei valori, actul prin care creăm bunuri, poate fi numit act cultural obiectiv. Sculptorul care, într-un bloc inform de piatră, taie contururile unei statui, a introdus obiectul care îi stătea în față în sfera valorii estetice și a executat astfel un act cultural obiectiv, a creat pentru omenire un nou bun, un obiect care poate satisface aspirația estetică a sufletului, un lucru care se oferă valorizării estetice a oamenilor. Prin urmare, actul cultural n-ar fi decât contrapartea simetrică și obiectivă a actului de valorizare, a actului cultural subiectiv. Prin valorizare gândim un obiect în sfera unei valori, îl cugetăm ca dependent de o valoare. Prin actul cultural obiectiv nu numai că îl gândim, dar îl și introducem de fapt în sfera valorii și dăm un punct de reazem uneia dintre aspirațiile omenești către valoare, uneia dintre trebuințele omenești.

Așadar, științele spiritului nu sunt numai științe ale valorii, dar sunt în același timp și științe ale culturii, și unul dintre gânditorii care și-a câștigat mai multe merite în constituirea metodologiei moderne a științelor, nu a mai întrebuințat pentru aceste materii termenul ceva mai vag de științe ale spiritului, ci pe acela mai nou de științe ale culturii. Acest filosof este H. Rickert. Științelor

naturii el le-a opus științele culturii, ale căror însușiri sunt unele din cele enumerate în cursul acestui studiu.

Dar filosofia culturii despre care ne vom ocupa nu este deloc una și aceeași cu științele culturii despre care am vorbit și în rândul cărora trebuie să numărăm toate varietățile disciplinelor istorice, feluritele ramuri ale economiei politice, ale disciplinelor juridice, științele filosofice ș.a.m.d. Deși toate acestea sunt științe culturale, sfera lor nu coincide nicidecum cu filosofia culturii. Filosofia culturii e altceva.

Filosofia culturii este mai întâi — și după cum ne-o spune însăși numele ei — o disciplină filosofică. Științele culturale sunt discipline speciale. Filosofia culturii se găsește la un nivel de generalitate mult mai ridicat decât științele speciale culturale. Filosofia culturii generalizează asupra materialului pe care îl procură științele speciale ale culturii, în același fel în care filosofia naturii generalizează asupra rezultatelor pe care i le oferă științele particulare ale naturii. Prin urmare, întrebuințând pluralul „științele culturii“ sau singularul „filosofia culturii“ trecem de la nivelul unor generalizări mai restrânse, cum stă în natura științelor speciale, la nivelul ultimelor generalizări, cum se potrivește firii disciplinelor filosofice. Și atunci dacă acesta este obiectul filosofiei culturii, sumar schițat și într-un fel pe care paginile următoare îl vor completa neîncetat, atunci se înțelege de ce studiul lui nu numai că este necesar, dar este indispensabil completării sistemului filosofic.

II
DOMENIUL FILOSOFIEI CULTURII. DEFINIȚIA CULTURII

Pentru a delimita mai bine obiectul propriu al filosofiei culturii, este necesar să tragem granițele care o despart de acele discipline filosofice, cu care ea pote fi uneori confundată. Căci, într-adevăr, viața culturală a omenirii se acoperă cu viața ei istorică, și atunci ne putem pune întrebarea, nu cumva filosofia culturii nu este altceva decât o veche cunoștință a noastră, și anume filosofia istoriei?

Sub numele de filosofia istoriei s-au distins în cursul timpului două discipline deosebite. Există, mai întâi, o filosofie formală a istoriei, care își propune să stabilească scopul cercetării științifice în istorie și metodele proprii pentru a atinge acest scop. În acest sens, s-au distins ca emeriți filosofi ai istoriei, savantul nostru Alexandru Xenopol, sau unii învățați germani lucrând cam în aceeași vreme cu Xenopol, cum au fost Windelband și Rickert. Este incontestabil că, înțeleasă în acest sens, teoria formală a istoriei, este de un mare ajutor științei culturii, pentru că după cum ați putut-o întrevede și în expunerea de până acum, ea ne ajută să delimităm domeniul de fapte asupra cărora știința culturii generalizează. Teo-

ria formală a istoriei este aceea care ne spune că în contrastul care împarte lumea obiectelor capabile de a fi cercetate ştiinţificeşte, domeniul nostru nu este al naturii, ci al faptelor unice, individuale şi raportate la o valoare care constituie regnul propriu-zis al culturii. Trebuie să observăm că ajungând la astfel de rezultat filosofia istoriei este de un mare sprijin disciplinei cu care urmează să ne ocupăm noi.

Dar filosofia istoriei îşi mai pune o altă întrebare şi, răspunzând la aceasta, ia forma specială a unei teorii materiale a istoriei, adică acea parte a complexului ei care îşi propune să studieze sensul devenirii istorice. Într-adevăr, în realizările ei cele mai de seamă, filosofia materială a istoriei s-a întrebat care este direcţia vieţii istorice şi a răspuns că această direcţie ar fi realizarea intenţiei providenţiale. Este soluţia pe care o dau problemei filosofii religioşi ai istoriei, un Augustin, un Bossuet. Alteori direcţia istoriei a fost întrevăzută în realizarea libertăţii, care alcătuieşte, după Hegel, atributul de căpetenie al spiritului universal. Oricât de interesante ar fi astfel de încercări de a soluţiona problema materială a istoriei, este necesar să arătăm însă că adesea ţinta către care procesul istoriei este presupus că se îndreaptă, este confundat cu un obiect al preferinţei personale: ţeluri subiective, înclinaţii proprii sunt generalizate, pentru a face din ele însăşi finalitatea vieţii istorice. În acest fel însă filosofia istoriei devine o întreprindere plină de primejdii. Iată de ce filosofia culturii, în forma pe care dorim a o reprezenta noi, se va abate de la scopurile pe care vechea filosofie materială a istoriei şi le propunea.

Există însă şi o altă disciplină cu care filosofia culturii ar putea fi confundată şi este vorba ca şi în această direcţie să tragem linii de graniţă. Această disciplină este sociologia. Valorile culturale sunt valori sociale, în îndoitul înţeles că sunt dorite de societate, ca nişte ţinte proprii ale ei, că şi ele nu se pot dezvolta decât în mediul social, pe baza condiţiilor pe care societatea le oferă. În acest caz, filosofia culturii nu coincide oare cu însuşi obiectul sociologiei? La această întrebare iată ce s-ar putea răspunde. Sociologia poate fi concentrată în două feluri: mai întâi ca sistem al tuturor ştiinţelor sociale; în al doilea rând — şi în cazul acesta ea primeşte numele de sociologie generală — ea îşi poate propune să generalizeze asupra rezultatelor pe care le oferă feluritele ştiinţe sociale speciale. Întrucât este o disciplină filosofică, sociologia există şi se dezvoltă la un nivel de generalitate, superior nivelului pe care în mod firesc ştiinţele speciale ale societăţii îl ocupă. Dar socialul asupra căruia generalizează sociologia, poate fi înţeles drept una singură dintre valo-

rile asupra cărora generalizează filosofia culturii. Sfera acesteia din urmă va fi atunci cu mult mai întinsă decât sfera celei dintâi. Este adevărat însă că oricare ar fi deosebirile care apar, considerând întinderea și complexitatea lor, în măsura în care valorile se dezvoltă în ambianța socială, ajutorul sociologiei întru rezolvarea problemelor pe care filosofia culturii și le propune, este de un mare folos și nu poate fi trecut cu vederea.

*
* *

Considerațiile preliminare terminate, putem trece acum mai aproape de miezul lucrurilor, anunțând de pe acum că două vor fi capitolele largi ale preocupărilor noastre. Folosind sugestia pe care filosofia istorică ne-a oferit-o, ne vom împărți și noi materia între o teorie formală și o teorie materială a culturii. Aceasta din urmă își va propune să studieze condițiile care fac posibilă întruparea valorilor culturale, mijloacele de care aceste operații se folosesc și idealurile care le conduc. Preocupările acestea ne vor reține însă mai târziu. Deocamdată trebuie să începem cu teoria formală a culturii, adică cu acea parte a studiului nostru care își propune să lămurească ce este în mod general cultura. O noțiune nu devine însă limpede, decât atunci când am despicat conținutul ei, când găsim notele care îl compun; în al doilea rând atunci când identificăm sfera noțiunii ei, prin urmare când ne dăm seama care sunt obiectele cărora noțiunea respectivă le convine.

În ceea ce privește prima întrebare, iată care ar fi trăsăturile distinctive, pe care o noțiune elaborată științificește trebuie neapărat să le rețină. Vom spune astfel că în conținutul noțiunii de cultură intră, ca un prim element, ideea de voință culturală. Pentru a avea cultură, trebuie să manifestăm un anumit patetism al sufletului, în care putem distinge de îndată două elemente. Un element pur volitiv, o anumită încordare, o anumită energie morală. Nu se poate produce cultură decât în cazul când sufletul este stăpânit de o tensiune lăuntrică. Din acest punct de vedere, ceea ce se opune acestei prime condiții a culturii, este inerția sufletului, indolența intelectuală și morală. Dar pe lângă acest element pur volitiv, în voința culturală mai există un element, în același timp intelectual și sentimental, care constă dintr-un postulat optimist, din credința că temele culturale ale omenirii nu sunt istovite, că omenirea mai are încă sarcini mari înaintea ei și că sufletul omenesc stăpânește mijloacele de a se apropia de aceste țeluri. Ceea ce se opune ca un fenomen de patologie culturală acestui al doilea element constitutiv al culturii, este mai întâi automatismul, adică deprinderea de a trăi

în cadrele vechi, de a reacţiona mecanic la problemele noi ale vieţii; apoi este atitudinea pesimistă care afirmă că omenirea nu posedă nici o ţintă demnă de a fi urmărită şi că sufletul omenesc este prea slab pentru a putea realiza ţintele pe care fantezia sa i le-ar propune.

Voinţa culturală este dirijată de o valoare culturală ca de o cauză finală şi urmăreşte întruparea acestei valori culturale într-un material. Întruparea valorii culturale este bunul cultural. Această realizare a valorii este însă la rândul ei de două feluri. În mod general numim act cultural realizarea oricărei valori. Dar există un act cultural subiectiv şi unul obiectiv. Actul cultural subiectiv este acela prin care gândesc un lucru ca intrând în sfera unei valori. Când mă gândesc de pildă în faţa unei frumoase păduri, crescută pe coasta unui munte, pot să gândesc această pădure ca un obiect estetic, o pot admira pentru frumuseţea ei, şi în cazul acesta am introdus prin gândire, obiectul care îmi stă în faţă, în sfera valorii estetice. Dar când prin fapta mea introduc efectiv obiectul în sfera valorii, întrupându-l într-un material, ca atunci când pictez un tablou, actul cultural devine obiectiv, producător de bunuri culturale.

Există între aceste două acte culturale comunicări profunde, pentru că cele mai de seamă obiecte care se oferă preţuirii omeneşti, sunt tocmai rezultatele faptelor culturale obiective. În mult mai largă măsură admir operele artei decât pe acele ale naturii; într-o măsură exclusivă mă las instruit de exemplul energiei morale omeneşti, al faptei morale. Oricare obiect din natură poate fi cugetat în sfera unei valori, dar mai cu seamă obiectele care sunt rezultatul silinţei şi ingeniozităţii omeneşti, sunt acelea care se oferă preţuirii mele, resubiectivării lor culturale. Sprijinul nu porneşte de altfel numai de la actele culturale obiective către cele subiective, dar şi dimpotrivă. Un creator de cultură, un mare întreprinzător în finanţe sau în industrie, un om de ştiinţă, un artist, un erou moral, un bărbat politic, lucrează pentru oameni, în vederea introducerii bunului pe care ei îl produc în sfera de preţuire a oamenilor şi pentru a-i înălţa pe aceştia. Dacă din conştiinţa producătorului de cultură ar lipsi reprezentarea mulţimii omeneşti, care aşteaptă cuvântul său şi care este gata să-l urmeze, poate că producătorul de cultură n-ar mai găsi în sine energia necesară realizării. Actul cultural subiectiv şi actul cultural obiectiv se condiţionează prin urmare reciproc şi în această stare de lucruri avem justificarea filosofică a datoriei noastre de consumatori culturali. Nu oricine este înzestrat cu talentele necesare producerii de bunuri culturale sau, cel puţin, nu fiecare este dăruit cu predispoziţiile necesare acelui gen de pro-

ducție culturală, pe care cu mare drag l-ar dori ca temă proprie a vieții lui. Oricine însă poate să-și dezvolte sufletul până la gradul în care devine capabil de a resimți bunurile culturii, ca niște valori prețioase pentru viața sa. Consacrându-ne culturii, creăm cu toții ecoul necesar marei producții culturale, mediul moral care solicită și face posibilă producția culturală.

Voința culturală sub îndoitul aspect al elementului pur volitiv care o constituie și care constă din energie și productivitate lăuntrică; credința optimistă în temele care neîncetat se pun omenirii; valoarea care să orienteze această energie; bunul cultural în care se întrupează această valoare; actul cultural subiectiv care să prețuiască bunurile culturale; actul cultural obiectiv care să întrupeze valorile într-un material: iată elementele care constituiesc laolaltă conținutul noțiunii de cultură.

Dar noțiunea de cultură trebuie definită și în raport cu sfera sa. Care sunt oare unitățile individuale cărora noțiunea de cultură le convine? Pentru a răspunde acestei întrebări trebuie să distingem între sfera valorilor și aceea a indivizilor concreți, cu privire la care ea se poate aplica. În prima din aceste direcții, filosofia culturii distinge între o cultură parțială și una totală. Când o societate sau un individ cultivă numai un gen de valori, vorbim atunci de o cultură parțială. Spunem, de pildă, că cineva are o frumoasă cultură artistică, ceea ce înseamnă că el este un ins capabil de a resimți anumite opere ale artei ca niște bunuri estetice, că sufletul său a dobândit înclinația de a prețui, de a recunoaște frumosul artistic pe unde se găsește și de a-l simți ca atare. Spunem că cineva are o cultură economică sau științifică, atunci când productivitatea sa lăuntrică s-a dezvoltat numai în legătură cu una din aceste valori. Ceea ce se numește cultură profesională este în termenii proprii ai filosofiei culturii, o cultură parțială. Sensul însă, scopul pe care o filosofie a culturii îl poate recomanda, nu este o cultură parțială, ci este cultura totală, capacitatea de a trăi lumea aceasta sub toate aspectele ei, a o prețui în sensul tuturor valorilor pe care ea în mod virtual le închide. Această temă poate că nu va fi cu deplinătate atinsă nicicând, dar totuși ea trebuie să ne plutească înainte ca un ideal care trebuie să conducă silința noastră culturală.

Să adăugăm că este absolut necesar să evităm confuzia care se face uneori între cultura totală a sufletului — ideal înalt și ultim al efortului cultural — și ceea ce se numește cultura generală. Prin acest din urmă termen se înțelege mai degrabă o mobilare a minții cu cunoștințe de tot felul, împrumutate tuturor domeniilor spiritului omenesc. Un om cu cultură generală ar fi prin urmare cineva

care cunoaşte în linii largi istoria omenirii, care are o oarecare idee despre marile opere universale ale literaturii, care nu nesocoteşte cu totul problemele biologiei şi ale filosofiei naturii, care în sfârşit ştie ceva despre principiile politicei. Cultura generală este o instrucţie mai mult sau mai puţin completă, în legătură cu aspiraţiile noastre către valorile intelectuale şi care poate să nu ţină deloc seamă de celelalte ţinte ale vieţii omeneşti, cum este adâncirea morală sau aceea estetică şi religioasă a sufletului. Cultura generală, bun indispensabil al omului, nu este deloc întreaga cultură.

Dar sfera noţiunii de cultură se poate preciza nu numai în legătură cu valorile la care această noţiune se referă, la suma sau parţialitatea lor, dar şi la numărul indivizilor cărora ea se poate aplica şi din acest punct de vedere avem iarăşi o dualitate remarcabilă: pe de o parte cultura individuală, iar pe de alta cultura socială, nume sub care trebuie să înţelegem cultura grupărilor sociale, începând de la cele mai mici până la suma tuturor: umanitatea.

Acest punct de vedere poate fi conjugat cu cel dinainte, pentru a obţine pe de o parte o cultură a individului, parţială sau totală, şi o cultură a societăţii, parţială sau totală. Iată un exemplu interesant despre ceea ce se poate numi de pildă cultura parţială a societăţii. Aţi auzit desigur că în filosofia culturii se face o distincţie radicală între cultura propriu-zisă şi civilizaţie, precizându-se că în timp ce cultura ar fi o educare profundă a omului, civilizaţia n-ar fi decât o perfecţionare a mijloacelor şi condiţiilor exterioare ale vieţii lui. Din punctul de vedere al distincţiilor pe care le-am câştigat chiar până acum, înţelegem însă că civilizaţia nu este de fapt decât o cultură definită prin sfera ei, o cultură socială parţială, din punctul de vedere al unei singure valori, şi anume din punctul de vedere al valorii tehnico-economice. O ţară în care admirăm civilizaţia este una care a produs numeroase bunuri tehnice şi economice; nişte fiinţe pe care le preţuim pentru civilizaţia lor, sunt unele care ştiu să folosească viaţa într-o cât mai bună intenţie tehnică şi economică. Se spune că aceasta ar fi virtutea materială a popoarelor occidentale. Şi, într-adevăr cine a călătorit sau a trăit mai multă vreme în Occident, a admirat confortul pe care apuseanul ştie să şi-l amenajeze, condiţiile superioare de igienă şi de bună existenţă comodă, care organizează toată viaţa în interiorul său domestic şi chiar în spaţiul mai larg al oraşului şi al ţării în care trăieşte. Civilizaţia ar fi deci o cultură afectată exclusiv ţintelor tehnico-economice şi mărturisesc că nu înţeleg destul de bine atitudinea polemică faţă de civilizaţie, pe care o afişează unii dintre gânditorii care disting între cultură şi civilizaţie. Civilizaţia nu este o entitate care s-ar opune

culturii, este numai unul dintre aspectele ei. Nu trebuie să dorim distrugerea civilizației, pentru a obține cultura; trebuie cel mult să dorim completarea ei, iar când recunoaștem că într-un anumit mediu valorile civilizatorii propriu-zise au crescut, trebuie să ne întrebăm numai dacă cultivarea exclusivă a acestor ținte este suficientă și dacă nu cumva ea trebuie completată cu urmărirea celorlalte finalități culturale ale omenirii. Nu dușmănia în contra civilizației trebuie să fie rezultatul pe care teoria filosofică a culturii o îndreptățește, ci dorința de a completa efortul omenesc cultural, în cât mai multe direcții, admițând însă că și valoarea pe care civilizația și-o propune este o valoare demnă a fi urmărită și realizată, după cum sunt toate valorile care conduc silințele creatoare ale omenirii. •

III
IRAȚIONALITATEA VALORILOR. CARACTERELE LOR DIFERENȚIALE

În considerațiile anterioare atașasem cuvântului valoare atribute felurite,vorbind despre valoarea religioasă, economică, estetică ș.a.m.d., așa încât întrebarea la care ne oprisem era, care sunt valorile și cum pot fi ele definite? O definiție se obține prin clasificarea noțiunii de definit în sistemul ei natural, adică prin precizarea locului pe care această noțiune îl ocupă, în raport cu categoria mai largă care o cuprinde (*genus proximum*) și în raport cu trăsăturile diferențiale care o deosebesc de celelalte noțiuni, cu care se poate întruni în cuprinsul aceleiași clase largi (*diferentiae specificae*).

În legătură cu aceste două coordonate, ar trebui să încercăm și noi să definim valorile, pe care însă mai întâi trebuie să le enumerăm. Din capul locului și rezervându-mi pentru mai târziu dreptul de alte dezvoltări complementare, trebuie să spunem că valorile culturale sunt în număr de șase: valoarea economică, teoretică, etică, politică, estetică și religioasă. V-am spus însă că definirea tutucror acestor valori se izbește de oarecare obstacole, pentru că cu greutate vom putea afla printre ele o valoare care să se constituie ca

Este de prisos a spune apoi cât de mult s-ar găsi împiedicată în drumul ei desfășurarea liberă a cercetării adevărului, dacă acesta s-ar asocia necontenit cu o tendință morală. Într-o concepție generală despre lume și viață, distingem pe lângă o latură teoretică, o latură practică de îndrumare în viață. Dar dacă în direcția consecințelor practice, o concepție despre lume și viață se poate asocia cu o tendință morală, aceasta nu are ce căuta în acea parte a cercetării care nu este stăpânită decât de intenția de a cunoaște adevărul. În rascurt, toate încercările mai vechi de a defini una din valori, prin raportarea la o altă valoare, constituită ca genus proximum a tuturor, au primit critica modernilor.

Se poate spune că valorile n-au alt genus proximum decât totalitatea lor. Aceasta înseamnă că lumea valorilor este o lume originală. Este originală mai întâi pentru că, privită ca întreg, nu poate fi înțeleasă prin dependență de vreuna din categoriile realității. Lumea valorilor este o lume de sensuri, deosebită cu desăvârșire de lumea obiectelor fizice, de care suntem înconjurați. Apoi întrucât e cu neputință de a ridica pe una din ele la rangul unei clase mai largi, prin raport cu care celelalte să fie definite, spunem că fiecare valoare are o finalitate intrinsecă, ceea ce echivalează cu a spune că valorile sunt ireductibile, neputând a fi raportate la o categorie mai largă. În esența ei valoarea e ceva nedefinibil, ceea ce echivalează mai departe cu a spune că natura valorii este irațională. Exercițiul normal al rațiunii constă, în adevăr, a reduce necunoscutul la cunoscut. Dar în măsura în care întreprinderea aceasta nu izbutește pentru cazul valorilor, spunem că ele sunt iraționale. Există fără îndoială un fond de iraționalitate în valori.

Când fac însă astfel de afirmații, mă așez mai degrabă din punctul de vedere al unei culturi deplin dezvoltate. Schimbând însă perspectiva nu se poate oare pune întrebarea dacă valorile, care nu au reductibilitate logică, posedă totuși o reductibilitate genetică? Dacă logicește nu pot deriva pe una din valori dintr-alta, nu cumva istoricește această derivație e cu putință? Știința a afirmat de multe ori o astfel de împrejurare. S-a spus, de pildă, că cel puțin unele dintre formele artei primitive s-au dezvoltat treptat din viața religioasă. Știința, la rândul ei, nu este și ea un bun dezvoltat din acele încercări de explicare a lumii care în cadrul larg al mentalității magice a popoarelor primitive avea un caracter religios? Nu există prin urmare posibilitatea derivării genetice a unei valori din altă valoare, dacă este exclusă putința unei subordonări logice a lor?

Adevărul este că în problema estetică, încercările de a face să derive valoarea respectivă din altă valoare, cum ar fi de pildă valoa-

rea religioasă, sunt frecvente în știința artei. Dar esteticienii sunt aduși în cele din urmă să observe că astfel de explicații genetice nu istovesc și ultimul fond al lucrurilor. Cu alte cuvinte ancheta împinsă în trecut, până la cauzele cele mai îndepărtate, pune pe cercetători în fața unui factor ireductibil, care în împrejurarea valorii estetice ar fi instinctul artistic al omului, adică trebuința de a prelucra materia, pentru a obține priveliștea plăcută a combinării ingenioase a unor calități sensibile. Dincolo de toate motivele eteronomice ale activității artistice, foarte mulți esteticieni regăsesc deci un instinct autonom, care coincide cu însăși rațiunea de a exista cea mai elementară și ireductibilă a activității artistice. Astfel, încercarea de a face să derive o valoare dintr-alta pe cale genetică, este cu totul problematică prin metoda și rezultatele ei. Dar chiar dacă n-ar fi atât de problematică, dacă ideea de a face să decurgă o valoare dintr-alta ar izbuti în chip deplin, n-ar însemna nicidecum că reductibilitatea genetică suprimă ireductibilitatea logică. Pentru a înțelege acest lucru, putem să ne referim la un exemplu analogic. Sunt multe persoane care încearcă de a lămuri sensul unui cuvânt, raportându-se la originea lui, prin urmare persoane care vor să convingă pe unii din semenii lor că numindu-i „imbecili", nu-i insultă, ci vor să spună numai că sunt slabi de constituție, deoarece acesta este sensul primitiv al cuvântului în limba latină. Dar astfel de încercări sunt cu desăvârșire absurde, dacă nu și umoristice. Procesul semantic nu se dezvoltă paralel și nu se acoperă cu procesul etimologic. „Imbecil" poate foarte bine să rezulte din vechiul cuvânt latinesc care înseamnă „slăbănog". Astăzi însă el înseamnă cu totul altceva, încât fără nici un motiv mai temeinic binevoitorii care ar adresa această caracterizare semenilor lor, ar vrea să-i convingă că ei dovedesc numai interese pentru starea sănătății acestora. Așadar, după cum nu se poate găsi în procesul etimologic prin care cuvântul a luat forma de azi, justificarea divergenței semantice cu originea sa, tot astfel nu putem la lumina derivării genetice a unei valori dintr-alta, să găsim un motiv pentru subordonarea lor logică. Sunt aci două procese deosebite care nu se acoperă, n-au de-a face unul cu altul. Se poate foarte bine ca valoarea să derive dintr-alta și cu toate acestea astăzi, la punctul în care cultura omenească a ajuns, ele să nu poată exista în raporturi de subordonare sau de supraordonare.

Ireductibilitatea valorilor a fost stabilită de către Immanuel Kant. Așezându-se într-o manifestă contradicție cu întreaga filosofie anterioară, care mai în toate încercările ei de seamă avea tendința de a ridica la rangul unei valori supraordonate valoarea teoreti-

că, pentru ca prin raportare la ea să definească atât binele cât și frumosul, Kant arată că aceste trei manifestări ale sufletului omenesc producător de cultură — adevărul, binele, frumosul — rezultă din trei energii speciale ale spiritului uman: adevărul — din ceea ce el numește rațiunea pură; binele — din rațiunea practică și frumosul — din sentiment. Sunt aci trei categorii specifice ale sufletului, care n-au comunicări între ele și care garantează și îndrumează niște valori ireductibile. Dacă, prin urmare, încercarea de a defini valoarea prin genus proximum, rămâne, mai cu seamă după Kant, o întreprindere cu neputință a fi dusă până la capăt și care ne pune în fața acelui caracter adânc irațional al oricărei valori, ele pot fi cu ușurință definite prin însușirile caracteristice pentru fiecare din ele, adică prin ceea ce alcătuiește diferențele lor specifice. Care sunt deci diferențele specifice ale fiecăreia dintre cele șase valori enumerate? Am definit, încă din prima prelegere a acestui curs, valoarea drept obiectul unei dorințe, al unei aspirații a sufletului. Trebuie deci văzut care sunt aspirațiile sufletești, satisfăcute cu ocazia întrupării fiecăreia dintre aceste valori. Atunci când vom fi făcut acest lucru, vom fi pus în același timp în lumină caracterul diferențial al tuturor valorilor.

Scurt spus și pentru a reveni cu mai ample detalii în cursul dezvoltărilor ulterioare, se poate de pe acum preciza că valoarea economică se înrădăcinează în nevoia de întreținere a vieții. Valoarea teoretică se dezvoltă la rândul ei din nevoia de a organiza experiența. Câtă vreme nu introducem în experiența noastră liniile unei sistematizări științifice, ea nu este altceva decât un haos vibrant de impresii. Pentru a nu ne pierde în acest haos, e necesar să-l organizăm și acestei trebuințe îi corespunde valoarea teoretică. Există însă în sufletul omenesc și o altă năzuință, aceea căreia îi răspunde valoarea etică, și aceasta e iubirea. Orice morală se înrădăcinează în nevoia de a iubi, de a simpatiza cu semenul, de a adora pe cei mai puternici, de a te bucura de înflorirea vieței celei mai umile de lângă tine. Iubirea, în accepțiunea cea mai largă, este trebuința sufletească căreia îi răspunde valoarea etică. Dar întrucât trăim totdeauna în comunități omenești, există în sufletul uman și aspirația de a organiza relațiile dintre membrii aceleiași comunități, aspirație căreia îi răspunde valoarea politică. Constrâns la atâtea obligații sociale și la disciplina severă a minții care gândește științific, omul are apoi nevoia să elibereze puterea de fantezie și de sentiment a sufletului său și ceea ce răspunde acestei trebuințe este valoarea estetică. În sfârșit, omul nu poate rămâne fără înțelegere pentru întregul lumii în care există și contactul său cu acest întreg, sentimentul relațiilor

cu care se ţine prin rădăcini multiple de întreaga fiinţă a universului, este nevoia căreia îi răspunde valoarea religioasă.

Toate aceste valori, întrupându-se, dau naştere pe rând: utilului, bunul cultural care înseamnă realizarea valorii economice; adevărului, în care se întrupează valoarea teoretică; binelui, în care se concretizează valoarea etică; ordinei sociale, în care dobândeşte fiinţa valoarea politică; frumosului, în care ia formă valoarea estetică; sfinţeniei, în care cuprindem valoarea religioasă. Când ne găsim în faţa unuia dintre aceste bunuri culturale şi când îl cugetăm ca bun cultural, prin urmare ca un obiect care intră în sfera unei valori, atunci acest act cultural, pe care l-am numit subiectiv, se însoţeşte cu un sentiment specific, care în cazul valorii economice, este sentimentul utilităţii; sentimentul adevărului, pentru valoarea teoretică; sentimentul binelui, al frumosului şi al divinului, pentru celelalte valori pe rând. Aceste sentimente nu vibrează numai în sufletul consumatorului de cultură, ca un semn că actul cultural subiectiv s-a perfectat, dar funcţionează, ca o putere regulativă, şi în sufletul creatorului de cultură: sentimentul frumosului îl inspiră şi îl conduce pe artist; sfinţenia îl luminează şi îl mână pe sfânt. Acestea sunt sentimentele care alcătuiesc oarecum atmosfera în cuprinsul căreia viaţa creatorilor de cultură se dezvoltă. Dar toate aceste valori pot fi ele în întregime cuprinse de un suflet omenesc? Nu cumva sunt ele contradictorii? Nu există un conflict al valorilor în sufletul individual şi în cuprinsul mai larg al culturii sociale? Sau, dimpotrivă, există posibilitatea de a aplana conflictul latent al valorilor, de a obţine sinteza şi armonia lor? Iată două întrebări neliniştitoare la care vom încerca acum să răspundem.

IV
FOLOSUL ȘI PRIMEJDIA DIFERENȚIERII VALORILOR. CRIZA CULTURII MODERNE

Încercând să definim valorile, am ajuns la rezultatul că valorile au un caracter irațional, deoarece ele sunt rebele unei definiții complete, întrucât nici una dintre ele nu se poate constitui ca genus proximum al celorlalte. Valorile au încă un caracter diferențial și, la sfârșitul capitolului trecut, arătasem într-o schiță fugară, care sunt, pentru fiecare dintre valori, aceste caractere diferențiale. Ideea ireductibilității valorilor, adică a imposibilității de a defini pe una din ele prin alta, este un câștig al culturii noastre.

Nu totdeauna a fost așa. În trecut, fie valoarea teoretică, fie valoarea morală era ridicată la rangul unei clase supraordonate, în raport cu care celelalte erau definite. Ideea că valorile sunt reductibile, că ele pot să fie derivate dintr-una din ele, conducea însă, în veacurile trecute la intoleranță pentru purtătorii altor valori, o intoleranță care s-a cristalizat rând pe rând în trei tipuri omenești, a căror amintire poate să pună bine în lumină însușirea acestor vremuri depășite.

Iată, mai întâi, Antichitatea, care ocupă fără îndoială punctul de vedere al omului teoretic. Tot ceea ce reprezenta o veleitate de

neatârnare faţă de această poziţie, primeşte veştejirea grecului. Este interesant de amintit în această ordine de idei termenul grecesc de *banausos*, denumind pe omul orientat către câştig, către folosirea tehnică şi economică a vieţii. În portretul moral al banausului, grecul nu făcea decât să deprecieze un tip omenesc care nu se aşeza din punctul exclusiv de vedere al omului teoretic, eroul şi reprezentantul prin excelenţă al acestei epoci istorice. Când în Evul Mediu valoarea religioasă dobândeşte supremaţia, omul cu veleitate ştiinţifică, acela care căuta adevărul pentru adevăr, devine *eretic*. În sfârşit, în vremea noastră trebuie amintită încercarea de a ridica la rangul unei norme supraordonate, în raport cu care sunt preţuite celelalte valori, valoarea estetică. În numele valorii estetice, concepută ca o ţintă supremă a tuturor sforţărilor culturale, pictează Nietzsche portretul polemic al *filistinului* cultural, al omului incapabil să realizeze în sine toate intenţiile profunde ale valorii estetice. Iată cum şi în trecutul mai îndepărtat al omenirii şi mai aproape de noi, în această prezentare nefavorabilă, a indivizilor care trăiesc din punctul de vedere al unei alte valori decât aceea pe care aceste vremi o postulau ca esenţială şi primordială, se dovedeşte ce câştig însemnat este părerea despre ireductibilitatea valorilor. Diferenţierea modernă a valorilor constituie un rezultat fericit în foarte multe direcţii.

Mai întâi, diferenţierea modernă a valorilor este o condiţie esenţială a progresului cultural, pentru că, în adevăr, întruparea valorilor în bunuri culturale cere folosirea unei sume de mijloace tehnice foarte complicate. Producerea de bunuri culturale reclamă apoi o adaptare perfectă a mijloacelor la scopul urmărit. Dar scopul nu devine el însuşi clar, pentru ca adaptarea mijloacelor să devină în consecinţă mai uşoară, decât atunci când el este gândit ca bine diferenţiat. Astfel, câtă vreme ştiinţa nu era deplin conştientă de scopurile pe care trebuia să le urmărească, atâta vreme cât cercetarea teoretică nu ajunsese la conştiinţa autonomiei ei, metodele esenţiale ale ştiinţei n-au putut fi găsite. Numai o dată cu diferenţierea valorii ştiinţifice de valoarea religioasă, care mai înainte o comanda, metoda cea mai propice scopurilor pe care ştiinţa le urmăreşte, metoda inductivă, a putut să apară. Lucrul ştiţi că s-a întâmplat o dată cu filosoful englez Bacon de Verulam care marchează şi momentul eliberării definitive a mentalităţii ştiinţifice. Dar conştiinţa despre ireductibilitatea valorilor solicită nu numai progresul cultural, dar şi creşterea libertăţii individuale. Persecuţia omului pur teoretic în Evul Mediu, dar şi ceva mai târziu, era o consecinţă a subordonării valorii teoretice la valoarea religioasă, în for-

ma ei complexă religios-politică. Mai târziu însă poate că tocmai purtătorii valorilor religioase au găsit o împiedicare a deplinei lor dezvoltări în societățile moderne. De fiecare dată, câtă vreme oamenii nu se pătrunseseră bine de ideea diferențierii valorilor și de caracterul autonom, ireductibil al fiecărei dintre ele, libertatea individuală și posibilitatea de dezvoltare a personalității către țintele care îi sunt proprii, constituia un drum greu de străbătut. În sfârșit, conștiința autonomiei valorilor este în același timp și o condiție a sporirii toleranței generale. Cel care stă din punctul de vedere al unei anumite valori, dar cu deplina conștiință a condiției autonome a tuturor valorilor, nu privește cu intoleranță la acela care lucrează alături de el, pentru promovarea altei valori. El știe că fiecare dintre lucrătorii culturii sunt conduși în fapta lor de o anumită valoare și, după cum el dorește ca în realizarea acestor valori, libertatea să-i fie garantată, tot astfel el se arată respectuos pentru valoarea deosebită pe care o reprezintă semenul său. Iată în câte feluri conștiința ireductibilității valorilor înseamnă o condiție fericită pentru progresul cultural, pentru eliberarea omului și pentru răspândirea toleranței generale.

Dar dacă atâtea avantaje sunt legate de acest câștig modern, care este conștiința autonomiei valorilor, aceeași împrejurare a fost uneori învinovățită de a fi dat naștere unor consecințe dintre cele mai grave. S-a spus anume că diferențierea valorilor este pricina esențială a ceea ce s-a numit criza culturii moderne? Este oare vremea noastră roasă de un rău adânc? Suferim, fără a ști, de vreo boală grea? Este ceva primejdios care se desfășoară în jurul nostru și în noi, în timp ce noi înșine continuăm să ne bucurăm, ca și oamenii de altă dată, de bunurile vieții, de frumusețile naturii, de farmecele artei? Din multe părți suntem asigurați că vremea noastră trece printr-o criză gravă, că fără a o ști chiar, suntem cu toții bolnavi de un rău tainic și că doctorii spirituali ai omenirii trebuie să vegheze la căpătâiul acestui uriaș bolnav, care este omenirea cultă de astăzi. Ce se înțelege însă prin criza culturii moderne? Care sunt elementele acestei crize?

Se spune, mai întâi, că prin această diferențiere modernă a valorilor, ale cărei multiple avantaje le-am expus mai înainte, a rezultat o imposibilitate pentru purtătorii valorilor respective de a mai îmbrățișa punctul de vedere al totalității vieții. Întrucât diferențierea modernă a valorilor îmi rezervă o existență afectată uneia singure dintre aceste valori, postulată ca țintă a vieții mele, atunci firește că privirea mea nu mai poate să îmbrățișeze totalitatea valorilor și că, din această pricină, ar rezulta un fel de schingiuire, un

fel de înjumătăţire a omului modern. O astfel de observaţie nu este cu totul nejustificată. Nu întâlnim oare în viaţă, de atâtea ori, savanţi cu mintea cea mai bogată şi împodobită cu cele mai întinse cunoştinţe, posedând o claritate şi o ascuţime a minţii, capabilă să străbată în negura necunoscutului, oameni de metodă şi de fineţe intelectuală, care însă în lucrurile artei, de pildă, se dovedesc a fi tot atât de naivi, sau se dovedesc a fi mişcaţi de lucruri artistice de un prost gust, cum nu este deloc în concordanţă cu demnitatea lor intelectuală? Nu se întâmplă apoi alteori ca purtători ai valorilor politice, oameni care se găsesc la cârma treburilor publice sau ale instituţiilor în care s-au încorporat valorile politice, să aibă o mare lipsă de înţelegere pentru viaţa şi opera unui savant sau a unui artist? Astfel de împrejurări nu sunt decât o consecinţă a acelei diferenţieri moderne a valorilor, care îi îngăduie fiecărui ins să trăiască în mod exclusiv în sfera valorii sale proprii şi predilecte.

Se spune apoi că diferenţierea modernă a valorilor a suprimat centrul culturii noastre. Cultura noastră nu mai este centrală, deoarece tendinţa omului modern de cultură, este să tindă către periferie, să ocupe punctul de vedere particular al uneia singure dintre valori şi anume al aceleia pe baza căreia el şi-a organizat specialitatea sa. Această stare de lucruri produce o dispersiune care dă un caracter haotic întregii noastre vieţi. Dar din lipsa acestui centru de organizare în interiorul culturii moderne mai rezultă ceva grav pentru sentimentul intim al purtătorului modern de valori culturale. Negăsindu-se centrat, grupat către un miez semnificativ al lucrurilor, omul modern de cultură, ni se spune, trăieşte într-un penibil sentiment de vid lăuntric. Neavând o temă esenţială a epocii, pentru care să trăiască şi chiar să moară, omul modern de cultură simte o mare pustietate lăuntrică. Consecinţele diferenţierii moderne a valorilor ar deveni în cazul acesta încă şi mai grave.

Dar consecinţele devastatoare care sunt presupuse a rezulta din diferenţierea modernă a valorilor nu se întind numai asupra destinului individual al omului modern, dar în acelaşi timp asupra soartei întregii societăţi. Nefiind grupată către un centru, neavând o structură lăuntrică, susţinută de un factor de unificare, societatea se dezorganizează. În planul întâi al importanţei culturale, încetează să mai figureze societatea cu interesele şi aspiraţiile ei şi apare individul, ca purtător al valorilor culturale diferenţiate. Individualismul modern care a putut să se dezvolte la umbra diferenţierei valorilor este răspunzător de dezorganizarea care ameninţă societăţile moderne.

Iată cum diferențierea modernă a valorilor, n-a fost numai o condiție a unor avantaje culturale, dar a fost — sau cel puțin lucrul a fost uneori astfel prezentat — o condiție a multora dintre relele de care umanitatea modernă ar suferi. Și atunci doctorii spirituali au propus reîntoarcerea la formele unei culturi centrate. Încă din primele decenii ale veacului trecut, Auguste Comte, întemeietorul pozitivismului, deosebea între epoci organice și epoci de criză ale omenirii. O astfel de epocă de criză ar fi tocmai vremea în care trăim noi și sentimentul de insuficiență pe care cu toții îl resimțim astăzi s-ar datora, pe de o parte, distrugerii vechilor instituții, iar pe de altă parte, creșterii excesive a spiritului de critică. Remediul la acest rău. Comte, deschizând în această privință un drum parcurs în urmă de mulți alții, îl propune în forma reunificării societății sub un nou principiu de autoritate, pe care el îl face să coincidă cu conduita științifică în fața vieții. Reorganizarea societății pe baza științei și consimțământul la știință, ca un principui de autoritate, capabil să remedieze relele critice moderne, este leacul pe care Auguste Comte îl propune omenirii.

Chiar Auguste Comte avea însă ocazia, comparând vremea noastră cu Evul Mediu, să observe că această din urmă epocă a omenirii a fost cu adevărat organică și că idealul nostru actual trebuie să fie reinstaurarea unui nou ev mediu, în care însă principiul de autoritate să nu-l mai dețină, ca în trecut, Biserica, ci să-l dețină știința și instituțiile ei. Cuvântul despre un nou ev mediu ca țintă propusă sforțărilor culturale moderne, datează prin urmare de la Auguste Comte. El a reapărut acum în urmă la alți filosofi ai culturii, cum este de pildă rusul Berdiaev și o serie întreagă de francezi, precum Jacques Maritain sau H. Massis, care cu toții propun și prevestesc un nou ev mediu, nu însă organizat în jurul valorii științifice, așa cum voia Auguste Comte, ci întocmai ca în Evul Mediu, în jurul valorii religioase.

Este însă posibil un astfel de lucru? Este posibil oare să reurcăm șirul anilor și să reinstaurăm formele de cultură ale Evului Mediu? Este posibil acest lucru, dacă l-am găsi, să presupunem, just și demn de a fi dorit? Mi se pare că nu. Ceea ce alcătuiește însușirea esențială a desfășurării istorice este ireversibilitatea ei. Descoperim aci un nou punct în care istoria, ca domeniu al vieții culturale, se deosebește de domeniul naturii. Procesele naturii fizice sunt reversibile: o energie mecanică se poate transforma într-o energie electrică și energia electrică se poate transforma din nou în energie mecanică. Procesele istoriei nu sunt însă reversibile, pentru că în viața istorică domină principiul întregii vieți sufletești, prin-

cipiul progresului spiritual continuu. Viaţa istorică a omenirii înseamnă o însumare continuă de valori, încât drumul înapoi nu s-ar putea face decât cu degajarea imposibilă de valorile pe care omenirea în cursul dezvoltării ei le-a însumat. O întoarcere peste secole, înapoi, în Evul Mediu, este chiar pentru aceste motive teoretice un lucru cu neputinţă. Dar este poate aici o aspiraţie greşită şi pentru anumite motive practice. Este adevărat oare că vremea noastră este într-atât de rea, într-atât de bolnavă, încât trebuie cu orice preţ să înlocuim ţintele ei şi să schimbăm drumurile pe care ea le cutreeră? Nu are vremea noastră nici o temă originală şi este îndreptăţită oare acea criză de inafectivitate, acel sentiment al vidului lăuntric pe care declară a-l resimţi câţiva dintre reprezentanţii culturii moderne? Dar oare însăşi diferenţierea modernă a valorilor nu este ea pusă în slujba unei teme originale de cultură?

La acestă întrebare cred că trebuie să răspundem cu o conştiinţă de mândrie a timpului în care trăim. Căci această diferenţiere a valorilor, care permite creşterea, multiplicarea şi diferenţierea mijloacelor noastre intelectuale, morale, estetice, poate are ţinta de a împinge mai departe stăpânirea omului asupra naturii şi creşterea necontenită a spiritului său. Poate abia acum creatura, ajunsă la o sporită conştiinţă de sine, tinde să se transforme în creator. Un vis prometeic inspiră pe omul modern de cultură, iar această temă esenţială şi prin excelenţă patetică a vremii noastre nu poate fi servită altfel decât pe căile diferenţierii valorilor.

Dar oare omul care trăieşte şi creează din punctul de vedere al uneia singure dintre valori, nu poate să reflecte în sine totalitatea vieţii? Este el condamnat veşnic să nu trăiască decât în orizontul mărginit al specialităţii lui? Nu cumva, dimpotrivă, există posibilitatea ca pe însăşi căile diferenţierei sale, el să recâştige punctul de vedere al totalităţii vieţii? Nu este cu alte cuvinte posibil ca un artist, adâncind însăşi formele artistice ale vieţii, să străbată către orizontul larg în care se desemnează linia totală şi pură a cosmosului? Nu este cu putinţă ca din însăşi adâncirea problemelor morale, politice, ştiinţifice sau economice, omul să pătrundă către viziunea întregului şi să fie astfel mântuit de soarta acelei schingiuiri care cu bună dreptate s-a observat în legătură cu atâţia reprezentanţi ai specialităţilor moderne? Nu e cu putinţă ca cel mai umil personaj, aşezat în cel mai modest loc, adâncind însăşi condiţiile vieţii şi lucrului său să simtă că, de la punctul specialităţii sale, a străbătut prin numeroase osteneli lăuntrice, dincolo, la antipodul specialităţii, la punctul din care să poată privi întregul lumii? Iată câteva întrebări care merită în adevăr să fie puse.

V
STRUCTURA SUFLETEASCĂ

În dezvoltările de mai înainte, pornind de la constatarea că în epoca noastră valorile sunt diferențiate, am încercat să punem în lumină, mai întâi avantajele acestei diferențieri, recunoscând în această împrejurare o condiție a progresului cultural, a libertății individuale și a toleranței sociale. Trecând la examenul dezavantajelor care au fost recunoscute în împrejurarea diferențierii moderne a valorilor, am arătat că acest proces a fost învinovățit că a produs o dezorganizare a societății, a încărcat conștiința omului modern cu sentimentul deprimant al lipsei unei teme centrale de viață și că trăind din punctul de vedere al valorilor diferențiate, omul nu mai poate recâștiga sentimentul de totalitate în fața vieții, ceea ce ar echivala cu o diminuare a sa.

În aceeași ordine de idei arătam însă că vremea noastră nu mai poate face calea întoarsă, că diferențierea valorilor este un câștig modern, asupra căruia nu se mai poate reveni, că ea este condiția esențială a acelei teme „prometeice" de cucerire cât mai întinsă a naturii și spiritului, pe care omul modern și-a propus-o, dar că există poate în condițiile psihologiei individuale, posibilitatea ca din

însuşi punctul de vedere al unei valori diferenţiate, omul să recucerească perspectiva totalităţii. Posibilitatea teoretică a acestei situaţii dorim s-o înfăţişam acum.

Dar pentru a înţelege bine care sunt datele psihologiei, care fac posibilă o astfel de cuprindere totală a vieţii, pornind de la punctul de vedere al unei valori diferenţiate, trebuie să ne ducem cu mintea înapoi la acea psihologie mai veche, împotriva căreia ştiinţa nouă — ale cărei rezultate le vom folosi aci — a reacţionat cu putere. Acea psihologie mai veche la care mă gândesc acum este aşa-numita psihologie atomistă şi asociaţionistă. Care era postulatul ei de bază? Era ideea că sufletul este o colecţie de stări elementare, din combinarea cărora pot rezulta stările sufleteşti mai complexe. Această psihologie îşi merită deci numele de atomistă, întrucât admitea existenţa unui fel de atomi sufleteşti, a unor elemente simple, ireductibile, analoage atomilor, din asociaţia cărora cercetarea de altădată încearcă să reconstituie întregul, unitar şi complex, al vieţii sufleteşti. De fapt, procedându-se astfel nu se făcea altceva decât să se dea o aplicaţie nouă vechei metode, introduse în filosofia modernă de către Descartes şi după care sarcina ştiinţei era a găsi mai întâi prin analiză elementele simple din care un domeniu al realităţii se compune şi apoi, prin metoda sintetică, să se reconstituie realitatea în întreaga ei bogăţie şi variaţie.

Cu timpul s-a remarcat insuficienţa acestei metode. S-a observat anume că în viaţa sufletească nu avem de a face numai cu asociaţii de elemente, că suma aritmetică a elementelor nu reconstituie întregul complex al stărilor sufleteşti mai evoluate; cu alte cuvinte că, peste elementele care intră în combinarea acestor stări, avem un plus care înseamnă o îmbogăţire adusă de spontaneitatea sufletului, elementelor venite din exterior. Iată cazul percepţiei. În psihologia mai veche se spunea că percepţia nu este decât o sumă de senzaţii. Dar în percepţie este mai mult decât atât. În percepţie este mai întâi actul care unifică aceste senzaţii. Împrejurarea a fost observată de Kant, dar a fost valorificată psihologiceşte abia mai târziu. Actul unificator al percepţiei nu ne vine din afară şi nu se confundă cu nici unul din elementele simple din care percepţia se însumează. Acest act este un plus creator al spiritului. Dar în percepţie, în afară de actul de unificare, care reprezintă un plus sufletesc, mai există şi actul proiectării în afară, atribuirea conţinutului nostru sufletesc unui suport exterior. Dar nici acest act nu se regăseşte printre elementele simple ale percepţiei. Dacă ne-am conduce în mod consecvent de afirmaţia că percepţia n-ar fi decât o însumare de senzaţii, niciodată n-am putea înţelege de unde provine acel

factor care caracterizează în mod eminent percepţia, factor care constă în atribuirea unui produs pur intern unui substrat exterior. Iată dar niște factori care nici nu ne vin din afară și nici nu se confundă cu vreunul din acele elemente simple, atomii sufletești, din care vechea psihologie voia să reconstituie stările sufletești complexe.

Exemplele s-ar putea înmulţi şi toate ar legitima acea trăsătură pe care renumitul psiholog, care a dominat ştiinţa lui şi, în mod general, disciplinele filosofice, în generaţia trecută, a pregnat-o în termenul de „sinteză psihică". În această noţiune W. Wundt cuprindea acea însușire fundamentală a sufletului, a cărei activitate ar consta nu numai dintr-o însumare continuă de senzații, dar și dintr-un progres continuu, reprezentând adosul pe care spontaneitatea sufletului îl aduce elementelor lui de proveniență externă.

Dar în calea vechii psihologii atomiste și asociaționiste mai apăreau și alte greutăţi. Apărea de pildă dificultatea că vechea psihologie studia o viață sufletească în genere, un om psihologic abstract, pe când în realitate nu există nicăieri această ipoteză a omului. În realitate există oameni particulari, psihologii particulare, determinate de tradiții istorice, de eredități, de împrejurări sociale diferite. Obiectivul vechii psihologii nu se acoperea deci cu realitatea, ci ea construia deasupra ei schema palidă și abstractă a unei psihologii în genere. În sfârșit, ceea ce se mai imputa vechii psihologii, era că ea nu este de nici un folos pentru acele științe care studiază totuși manifestări sufletești ale oamenilor. Vechea psihologie nu era de nici un folos sau de un folos cu totul neînsemnat, pentru niște științe, ca de pildă dreptul, economia politică, istoria, politica, etica ș.a.m.d., care în realitate n-aveau ce face cu elementele și acele combinări de elemente pe care psihologia de altădată ni le punea la îndemână. Și atunci, din toate aceste observații, din relevarea tuturor acestor dificultăți, a apărut nevoia de a schimba fundamentul vechii psihologii, de a-l înnoi, de a crea o nouă ramură a psihologiei, așa-numita psihologie structurală, pentru întemeierea căreia mari merite și-a câștigat în ultimele decenii ale veacului trecut, filosoful german W. Dilthey.

Pentru Dilthey, sufletul nu este o colecţie de stări elementare, ci este — după cum el însuși se exprimă — o structură teleologică, expresie care vrea să însemne că sufletul nu este amorf, cum ar fi o colecţie compusă din stările cele mai deosebite, ci are o formă și că sufletul nu este acţionat numai din cauze eficiente, mecanice, așa cum psihologia mai veche suţine, atunci când admite, ca normă generală a vieții sufletești, legea asociaţiei de idei. În noua concepţie,

sufletul este reprezentat conducându-se de cauze finale, adică de scopuri pe care le prețuiește și caută să le atingă. Am spus că în concepția nouă viața sufletească nu mai este amforă, ci are o anumită configurație. Din ce rezultă oare configurația aceasta? Din convergența tuturor seriilor de fenomene sufletești către un scop. Unitatea unui scop dă forma vieții sufletești. Acest scop este o valoare. Sufletele noastre, prin toate actele lor, tind să afirme o anumită valoare, chiar când aceasta n-a devenit conștientă în noi, iar urcarea acestei valori în conștiință este o datorie a vieții și personalității, merită să dea structurii sufletului consistența ei deplină.

Dar reforma lui Dilthey mai are și un alt sens. Psihologia mai veche era prin excelență o știință a naturii. Încă din prima prelegere am arătat care sunt scopurile și metodele propriu-zise ale științelor naturale. Ce-și propun ele? Generalizarea, extragerea de legi generale. Să spunem deci că în psihologia mai veche metodele științelor naturii dominau fără contestare, întrucât căuta și i se părea a găsi o lege generală în acea asociație de idei pe care o propunea ca bază de explicație a întregii vieți sufletești și pe care o construia prin analogie cu legea elementară a gravitații, capabilă să explice la rându-i întreaga fenomenalitate mecanică a naturii. Atomismul și asociaționismul erau așadar un fel de adaptare a psihologiei la spiritul mecanicii. O mecanică sufletească dorea să stabilească psihologia asociaționistă. În veacul al XIX-lea apare însă, ca o nouă forță a cosmosului științific, disciplina istorică, aceea care nu mai caută generalul ci particularul, aceea care își ascute atenția nu pentru ceea ce este comun și universal în lucruri, ci pentru ceea ce este în ele unic și incomparabil.

Aportul acestui nou spirit în psihologie este tocmai orientarea cercetării către stabilirea aspectelor unice ale vieții sufletești, aspecte necoincizând desigur cu ale unui singur individ, dar posedând în tot cazul o particularitate mai pronunțată decât a omului de care se ocupa psihologia trecutului. În reforma psihologică pe care Dilthey o propune, spiritul istoricist orientat către diferențe, nu către asemănări, către stabilirea individualului, nu către aceea a generalului, își serbează un nou triumf. W. Dilthey istoricizează psihologia.

Dar după cum Dilthey aduce atâtea critici psihologiei mai vechi și justifică astfel o nouă orientare, el însuși primește critica unui elev al său, psihologul și pedagogul german Ed. Spranger. Desigur, critica lui Spranger nu autorizează o reformă atât de hotărâtoare ca aceea pe care o făcuse mai înainte Dilthey. Această critică nu face decât să îndrume cercetarea mai departe, fără să dis-

trugă bazele pe care, pentru multă vreme, maestrul său le-a asigurat cercetărilor psihologice moderne. Dilthey arătase că, fiind condus de o valoare, sufletul tinde să realizeze această valoare. Intervenția omului în realitate se face în conformitate cu valoarea care îl conduce și tinde la reforma realității în sensul ei. Ceea ce concură cu valoarea centrală a vieții noastre sufletești, capătă aprobarea noastră și umple sufletul nostru de satisfacție; dimpotrivă, ceea ce se opune valorii care ne conduce, insuflă spiritului durere și împotrivire. Resimțim în sfârșit ca prețios, numai ceea ce este în acord cu propria-ne valoare și, dimpotrivă, ca lipsit de preț și demn de a fi neglijat, ba chiar combătut sau anulat, tot ceea ce nu se potrivește cu valoarea centrală care ne conduce. Este însă adevărat acest lucru? Nu, răspunde Spranger. Nu este adevărat că noi socotim că are valoare numai ceea ce resimțim noi înșine ca valoros. Un efort de obiectivitate, chiar în viața de toate zilele, nu ne aduce adeseori să recunoaștem că un lucru oarecare are desigur o valoare, deși nu răspunde criteriilor de prețuire proprii? Spunem, de pildă, despre cutare actor că este plin de talent, deși jocul lui nu ne place. De asemenea putem admira o țară, o civilizație, declarând totuși că nu le iubim. Astfel, prețuind unele valori și comparându-le cu punctul de vedere al tendințelor mele pur subiective, pot să constat o ciocnire; dar transportându-mă cu mintea în domeniul valorilor pure, trebuie să recunosc totuși că valoarea deține acolo un loc asigurat. Iată că valoarea nu se confundă cu sentimentul subiectiv al valorii; că pot gândi valori fără să mă bucur de ele. Este o obiecție serioasă la afirmațiile anterioare ale lui Dilthey. Dar mai mult decât atât. Dacă n-aș fi decât prizonierul structurii mele, dacă n-aș prețui lumea și viața decât în raport cu valorile care mă conduc pe mine însumi, cum aș putea înțelege valori emanând de la culturi cu totul deosebite de cultura căreia eu îi aparțin? Cum pot înțelege filosofia și arta grecească; cum pot înțelege pe omul Renașterii sau pe omul medieval, când aceștia aveau o altă structură teleologică decât a mea? Totuși eu îi pot înțelege sau, în tot cazul, posibilitatea acestei înțelegeri alcătuiește postulatul tuturor științelor istorice. Dar atunci, structura mea sufletească nu este o structură unilaterală, condusă de o singură valoare. Nu sunt prizonierul unei configurații închise, a unui fel unilateral de a fi. Este evident că în anumite împrejurări pot să depășesc tendința mea fundamentală și, împărțindu-mă între direcții multiple, pot să îmbrățișez întregul cosmos al spiritului uman.

Din aceste observații rezultă oare că structura este acea posibilitate a sufletului de a insera în realitate suma tuturor sensurilor

posibile ale lumii, de a introduce lumea în sfera tuturor valorilor posibile? Trebuie să mărturisim că printre aceste valori una singură are preponderenţa, una singură mă conduce, dar celelalte nu sunt excluse, ci sunt grupate în relaţii de subordonare faţă de valoarea centrală şi călăuzitoare. Se poate spune atunci că structura teleologică a sufletului este în acelaşi timp o structură ierarhizată, condusă de o valoare supraordonată, însă nu incapabilă de a vibra şi în acord cu alte valori. În aceasta constă reforma pe care Spranger o aduce faţă de punctul de vedere anterior al lui Dilthey.

Această stare de lucruri, observată de Spranger, este confirmată de întreaga experienţă istorică şi de o bună parte a experienţei individuale. Să considerăm trecutul: nu există nici o epocă în istoria omenirii care să fi fost călăuzită de o singură valoare; toate epocile trecutului au lucrat în domeniul tuturor valorilor, dar printre acestea una a avut preponderenţa: valoarea teoretică în Antichitate, cea religioasă în Evul Mediu. Călăuzindu-se de această valoare centrală, adoptând tonul, direcţia şi semnificaţia ei, celelalte valori au continuat însă să se manifeste. Grecia a produs nu numai prima filosofie ştiinţifică a lumii, dar a produs şi o artă, care are oarecum caracterul filosofiei ei, o artă raţionalistă. În Evul Mediu valoarea religioasă conduce şi dă indicaţia generală celorlalte valori cultivate în cuprinsul ei. Astfel arta Evului Mediu este ea însăşi o artă religioasă; filosofia Evului Mediu este o filosofie religioasă, o „sclavă a teologiei". Iată deci că observaţia lui Spranger este deplin confirmată de considerarea trecutului. O singură valoare poate să dirijeze o epocă culturală, dar celelalte valori nu rămân neglijate, ci sunt numai pătrunse de spiritul valorii care dirijează. În acest înţeles se vorbeşte despre „unitatea de stil" a unei epoci. În legătură cu acestea socot momentul oportun să amintesc o noţiune de mare interes în filosofia culturii, introdusă de Friedrich Nietzsche sub denumirea de „stil cultural".

Cultura e considerată de Nietzsche ca o operă de artă, ca o unitate purtând pecetea unei desăvârşite închegări armonice. Este drept însă că nu toate epocile au un astfel de stil cultural, adică acea pătrundere a tuturor valorilor contemporane, de spiritul uneia singure dintre ele. În special vremii noastre, Nietzsche îi nega existenţa unui astfel de stil cultural. Critica culturală pe care Nietzsche o adresează timpului nostru se înrădăcinează în constatarea că ea n-ar mai fi pătrunsă de spiritul unei singure valori, că n-ar mai exista pentru conştiinţele noastre o grupare a tuturor manifestărilor culturii în jurul unei axe unice.

Iată însă că nu numai experiența istoriei confirmă vederea lui Spranger, dar și experiența individuală. Un om de știință nu poate oare, adâncind punctul de vedere al științei sale, să obțină consecințe importante și pentru punctul de vedere al altor valori? Nu se vorbește uneori de o morală a științei? Un savant care a aprofundat condițiile activității sale principale nu străbate oare către un fel omenesc general și nu admirăm oare într-un adevărat om de știință, o modestie, o cumințenie a caracterului și o luciditate care poate fi dublată de o anumită căldură sobră și stăpânită a inimii? Există o știință practică în așa fel încât ea schingiuiește, înjumătățește pe oameni. Aceasta nu este însă știința desăvârșit asimilată. Există o altă știință adânc însumată care transformă tot sufletul învățatului. Gândiți-vă de pildă la două personagii din romanul lui Flaubert, *Madame Bovary*, la farmacistul Homais și la acel medic de seamă care este chemat cu ocazia otrăvirii Doamnei Bovary, la acel spirit sobru, larg, lucid, dar plin de milă pentru biata creatură omenească, doctorul Larivière. Diferența dintre Homais și Larivière este aceea dintre două moduri de asimilare a științei și a consecințelor lor morale. Asemeni savantului, artistul el însuși adâncind condițiile activității lui, poate să străbată la lumina omenească cea mai generală. Există firește o anumită atitudine care se opune la artiștii acestui fel omenesc comprehensiv, un fel de a fi consistând dintr-o delicatețe exagerată, dintr-un interes exclusiv pentru creațiile frumosului și ale artei, ceea ce cu un cuvânt se numește „estetismul". Dar există o cultură artistică mai profundă care însemnează o modificare a omului moral. Nici una din valori, adâncită, nu e lipsită deci de facultatea de a ne îmbogăți cu o seamă de daruri capabile a fi folosite și în alte împrejurări decât în acele proprii valorii originale. Am văzut în ce constă posibilitatea teoretică a acestei lărgiri a perspectivelor. Urmează acum să vedem, în principalele situații ale culturii, care sunt modalitățile acestei reurcări de la o valoare diferențială, care ne este proprie, la considerarea totalității sensurilor lumii.

A. b. Conflictul și unitatea valorilor

VI
CONFLICTELE VALORII ECONOMICE ȘI APLANAREA LOR

Am arătat că, dacă există comunicare între valori, nu este exclusă posibilitatea ca adâncind pe aceea care alcătuiește axa ființei proprii, să activezi pe celelalte, în subordine în jurul acestei axe. Vederea aceasta fiind afirmată ca o posibilitate pur teoretică în analiza trecută, făgăduisem să mă ocup de modalitățile practice ale acestei adânciri de sine. În executarea acestui program ar urma ca luând în considerare pe fiecare din valori sau, mai bine zis, considerând pe rând tipurile omenești purtătoare, în mod respectiv, a fiecăreia dintre acestea, să arăt mai întâi conflictele în care structurile tipice se pot pune cu valorile care nu alcătuiesc centrul și resortul lor cel mai intim, iar pe de altă parte să arăt cum totuși celelalte valori se pot asocia cu valoarea care alcătuiește centrul și axa fiecăreia dintre aceste configurații sufletești. Nu voi dezvolta însă această discuție într-un spirit de ultimă consecvență, ci mă voi mulțumi cu ocazia fiecăreia dintre valorile amintite și a tipurilor sufletești corespunzătoare, să arăt conflictele cele mai observate în legătură cu ele și chipul cum acestea au putut fi uneori rezolvate.

Iată, de pildă, pe omul economic, purtătorul valorii economice. În ce valoare introduce el realitatea? Pentru omul economic, lumea este un mare domeniu de utilități. Sforțările omului economic se îndreaptă către producerea de bunuri economice, iar în această tendință a sa el se lasă dirijat de norma maximului de randament prin minimum de efort. A achiziționa cât mai mult, printr-o sforțare cât mai ușoară, este norma internă care dirijează sforțarea omului economic. Această stare de lucruri a primit încă din Antichitate o critică tinzând să probeze că purtătorul valorilor economice intră în conflict fie cu valoarea teoretică, fie cu valoarea estetică, fie cu valoarea morală. Despre conflictul omului economic cu valoarea teoretică am amintit și altă dată, atunci când citam termenul grecesc de *banausos*, termen prin care se exprimă tot disprețul omului teoretic grec pentru aceia care urmăresc utilitatea în viață și al căror câmp de acțiune este producerea de bunuri materiale. Instrumentele și metodele acestora sunt acelea ale brațelor omenești și ale tehnicii care le ajută, nu ale speculației intelectuale, socotită de greci nu numai având o demnitate mai mare, dar răspunzând chiar singurei demnități umane. Omul economic și felul specific al activității sale putea deci primi disprețul grecului.

Dar valoarea economică poate intra în conflict cu valoarea estetică și este foarte interesant pasajul din *Politica* lui Aristoteles cuprinsă în cartea I, 3,9, unde filosoful într-un spirit atât de caracteristic grecesc observă că: „Oamenii, din nefericire, se îngrijesc numai a trăi și nu a trăi frumos“, ceea ce alcătuiește, în chip evident pentru el, un scop cu mult mai înalt al vieții. Mai departe, Aristoteles arată cum însuși omul estetic, acela care vrea să introducă viața sa și aspectele din preajmă-i în sfera frumuseții și armoniei, sucombă el însuși sub puterea economicului. Este foarte interesantă, din acest punct de vedere, continuarea pasajului amintit: „Dorul de viață fiind infinit, oamenii se străduiesc să strângă mijloace infinite de trai; chiar cei ce năzuiesc să trăiască frumos caută mai ales plăcerile corporale și fiindcă acestea se știe că se procură prin bani, toată străduința lor se învârtește în jurul afacerilor unde se câștigă bani, așa încât ramura nenaturală a chrematisticei de aci s-a născut.“ (Prin *chrematistică* Aristoteles înțelege arta înavuțirii, adică ceea ce ar fi în vremea noastră economia politică.) Iată cum însuși omul călăuzit de valoarea estetică alunecă uneori sub punctul de vedere și influența valorilor economice, ceea ce în ochii lui Aristoteles alcătuiește o abatere de la norma dreptei conduite în viață și primește critica și veștejirea sa.

Mai departe, Aristoteles observă că „menirea curajului nu este să faci bani, ci fapte bărbăteşti şi nici menirea artei războiului şi a medicinei nu este să facă bani; ci menirea celei dintâi este să aducă biruinţa, iar a celei de-a doua să aducă însănătoşire". Condamnarea punctului de vedere economic este foarte clară în aceste texte tipice ale Antichităţii. Dar această condamnare devine la sfârşitul amintit al *Politicei* încă mai categorică şi anume atunci când Aristoteles observă că există două feluri de agonisire a bunurilor necesare întreţinerii vieţii: acela care rezultă din scoaterea din natură a lucrurilor folositoare şi acea agonisire de bunuri, socotită de el ca nenaturală, şi pe care o aduce comerţul, prin intermediul banului. Multiplicarea banului prin bani este o împrejurare pe care Aristoteles nu o poate admite, căci ea contrazice indicaţia naturii, norma naturală care călăuzeşte în toate împrejurările judecata lui etică: „Agonisirea avuţiei fiind de două feluri — scrie Aristoteles —, una comercială, alta domestică, aceasta din urmă este singura necesară şi vrednică de laudă, cea dintâi, ieşită din schimb, fiind cu drept cuvânt dispreţuită." (Aristoteles nu vorbeşte astfel numai în numele său propriu, ci în numele întregului sistem de valori al Antichităţii.) Dar iată continuarea pasagiului: „Agonisirea comercială este cu drept cuvânt dispreţuită, fiindcă nu-şi trage câştigul de la natură, ci din sine însuşi. Împrumuturile pe dobândă şi camătă sunt prigonite cu cea mai mare dreptate, fiindcă acestea îşi scot câştigul tot din bani, cărora nu le lasă destinaţia pentru care au fost creaţi. Căci pentru înlesnirea schimbului s-a produs moneda; dobânda însă se înmulţeşte prin sine. De aceea, numele grecesc al dobânzii însemnează şi copil, căci copiii se aseamănă, de obicei, cu părinţii lor, şi tot aşa dobânda este ban din ban, acest fel de agonisire al averii fiind cel mai nefiresc din toate." (Ideea că dobânda este un lucru opus naturii, fiindcă însemna o generaţie a banului din bani, primită de la Aristoteles de toţi filosofii Evului Mediu, era citată ori de câte ori trebuia să se sprijine sentimentul omului medieval împotriva practicei dobânzii.) Iată cum textele lui Aristoteles ne pun în faţă interesante conflicte între punctul de vedere economic şi cel estetic şi moral.

Dar uneori punctul de vedere economic a intrat în conflict şi cu punctul de vedere religios. Există numai greutatea de a alege printre textele religioase, pe acelea care exprimă conflictul esenţial între tendinţele către viaţa întru Dumnezeu a omului religios şi viaţa adânc înrădăcinată în realităţile acestei lumi a omului economic. Alegerea e grea, fiindcă textele sunt prea numeroase, dar pentru a înţelege bine despre ce este vorba aici, unul din ele poate fi totuşi

citat, ca de pildă textul puritanului englez Baxter, pe care îl citează Sombart în cartea sa *Der Bourgeois*. Iată ce spune Baxter: „Ce poate însemna bogăția și onorurile acestei lumi pentru un suflet gata să treacă în altă lume și care nu știe dacă Dumnezeu nu-l va chema la El, chiar în această noapte? Crezi tu că vei putea duce cu tine în mormânt bogăția și onorurile tale? Încearcă mai bine a resimți nevoile pe care nici un fel de ban nu le poate satisface. Banul nu poate decât să agraveze, nu să ușureze servitudinea în care te ține păcatul. O sărăcie cinstită nu este ea cu mult mai dulce, decât bogăția iubită într-un mod atât de exclusiv? Cugetă că bogăția face mântuirea mult mai grea și gândește-te la cuvintele Sfântului Luca: «Este mai ușor unei cămile de a trece prin urechile acului decât bogatului în împărăția cerurilor.» Gândește-te de asemenea că iubirea de bani este izvorul tuturor relelor și dacă tu crezi că banul este o amenințare și o primejdie pentru sufletul său, cum poți iubi tu banul până la punctul de a face, în vederea dobândirii lui, atâtea sforțări? Dacă te-ai îmbogăți prin moștenire sau comerț, nu renunța la averea astfel dobândită, dar dă-i bună întrebuințare". (Vom vedea mai târziu — adaugă el — ceea ce trebuie să înțelegem prin aceasta.) „Banul — continuă Baxter — întoarce sufletul omului de la Dumnezeu și îl orientează către creatură. El ne face surzi la cuvântul lui Dumnezeu, incapabili de sfânta meditație; el ne răpește timpul pe care ar fi trebuit să-l consacrăm pregătirii morții; el naște conflictele de tot felul și războaiele între națiuni; el este izvorul tuturor nedreptăților și al tuturor opresiunilor; el distruge caritatea și operele cele bune; el seamănă turburarea în familii și duce pe oameni în ispita păcatului." Numeroase sunt relele pe care Baxter, puritanul englez, le vedea decurgând din valoarea economică. Valoarea economică s-ar găsi deci într-un conflict general cu valoarea religioasă, estetică, morală și teoretică. Ne putem întreba totuși dacă oamenii au simțit totdeauna în felul acesta? Valoarea economică nu s-a putut niciodată armoniza cu alte valori? Adâncind punctul de vedere al valorii economice oamenii nu au putut străbate niciodată către punctul de vedere al totalității vieții? Nu a fost cu putință ca, rămânând oameni economici, ei să răsfrângă într-un mod mai larg lumea, să înțeleagă mai multe din sensurile care o străbat?

O raportare la cartea lui Sombart asupra tipului burghez, cel mai caracteristic exemplar uman economic, este aci necesară. Acest om economic, încă de la începuturile apariției sale în istoria modernă, în Italia Renașterii, dar și în realizările sale de mai târziu, ca de pildă în America din veacul al XVIII-lea a lui Benjamin Franklin, face să se îngrămădească, documente care arată că el n-a fost tot-

deauna atât de miop pentru sensurile mai generale ale vieții și că adâncind tocmai poziția sa specifică de om economic, el a putut să se înalțe la punctul de vedere al totalității. Dar înainte de a spicui în cartea lui Sombart, vreau să vă atrag atenția asupra faptului că metoda acestui autor are un caracter genetic. El arată cum toate celelalte valori despre care va fi vorba, ca valoarea teoretică, morală sau religioasă, au lucrat în mod activ, au contribuit ca factori eficienți la producerea mentalității economice a burghezului. În ce mă privește nu voi adopta această metodă. Problema producerii mentalității burgheze nu mă preocupă aci. Ceea ce doresc să arăt este posibilitatea valorilor morale, teoretice sau religioase de a se întruni în jurul valorii economice.

Iată întâi câteva observații în ceea ce privește concilierea economicului cu moralul. Omul îndreptat către realizarea de bunuri materiale, acela care concepe viața sub unghiul utilității, poate oare să fie străin de orice îndrumare morală? Desigur că nu. Producerea de bunuri materiale efective cere o disciplină de viață, o sobrietate, o ordine, al cărei concept este preconizat chiar din primele timpuri ale Renașterii, adică din primele faze ale burgheziei contemporane. Este conceptul de *sancta masserizia*, pe care-l formulează Leon Battista Alberti, un renumit scriitor și arhitect al Renașterii, caracteristic pentru mentalitatea burgheză a vremii și cetății sale. Alberti a scris o foarte interesantă carte, un document de prim ordin pentru studierea mentalității burgheze, intitulată *Del governo della famiglia*, în care arată linia de conduită pe care o bine întemeiată familie burgheză se cuvine s-o respecte și de la care speră că descendența sa nu se va abate niciodată. Moralul apare în această carte strict asociat cu economicul.

Există apoi un text de cea mai mare importanță împrumutat propriei descrieri de viață a lui Franklin, erou prin excelență al civilizației economice a Americii de Nord. Ideea sfintei ordine în viață, *sancta masserizia*, apare, firește în alți termeni, și la Franklin, după cum o dovedește pasajul din autobiografia sa relativ la rațiunea succeselor de care i-a fost dat să se bucure în tot timpul vieții sale. „Luasem către această epocă — este vorba de tinerețea lui — decizia îndrăzneață și serioasă de a realiza în viața mea perfecțiunea morală. Voiam să-mi ordonez existența în așa fel, încât să elimin din ea orice eroare posibilă; voiam să mă așez deasupra a ceea ce ar fi putut să-mi dicteze fie o înclinație naturală, fie obișnuințele, fie convenientele sociale. Cum știam sau credeam a ști ceea ce este drept și ceea ce nu e, nu vedeam de ce nu aș fi fost în stare să evit ceea ce este nedrept și să fac totdeauna numai ce este just. Dar nu

întârziai să constat că sarcina era mai grea decât o credeam. În timp ce îmi luam toate precauțiile pentru a evita o greșeală, adeseori mi se întâmpla să cad într-o alta... Obișnuința era mai puternică decât vigilența mea; dispoziția naturală căpătând preponderență asupra rațiunii ajunsei în cele din urmă la concluzia că simpla convingere teoretică, potrivit căreia este în interesul nostru de a fi cu desăvârșire virtuoși, nu ajunge să ne prezerve de anumiți pași greșiți, ci că trebuie să zdrobim vechile obișnuințe și să dobândim altele noi pentru a asigura vieții un caracter în mod invariabil onest. Pentru a obține acest rezultat am închipuit metoda următoare..." Și astfel ajunge Franklin a arăta principiile pe care omul economic trebuie să încerce a le introduce, ca niște deprinderi active, în viața lui. Aceste principii sunt: temperanța, tăcerea, ordinea, decizia, moderația, zelul, loialitatea, echitatea, stăpânirea de sine, curățenia, echilibrul moral, castitatea. Vedeți prin urmare că acest om economic, tocmai în vederea achiziției și bunei administrări a averii, își impune o disciplină morală, pe care o studiază și o preconizează cu minuțiozitate.

Iată cum pornind de la punctul de vedere economic, există o trecere către punctul de vedere moral. Dar există oare o trecere mai departe? Alte categorii morale, afară de această ordine a vieții, pot ele să se dezvolte, din poziția economică? Sombart observă cu multă dreptate în cartea sa, ce loc deține imperativul loialității și onestității în mentalitatea omului economic, ca de pildă atunci când reproduce pasajul din Alberti, în care autorul se laudă că membrii familiei sale au observat totdeauna în respectarea contractelor cea mai mare sinceritate. Numai impresia sigură a stabilității, seriozității și consecvenței caracterului poate asigura dezvoltarea unei situații economice. Dar toate acestea răspund unor bunuri morale, rezultate din însăși situația specifică a omului economic. Pe lângă loialitate, etica burgheză recomandă apoi onestitatea. Ce se înțelege însă prin onestitate în limbajul Renașterii? Este acea conduită care consistă dintr-o bună și conformă purtare în societate, respect de tine însuți și tendință de a menține buna imagine a semenilor despre tine. Preocuparea de respectul semenilor pentru tine și respectul tău de tine însuși intră deopotrivă în compoziția onestității. Preconizând această onestitate, Alberti prescrie burghezului să nu se arate decât într-o societate convenabilă; să nu lipsească niciodată de la sfânta liturghie și nici de la predica de duminică; în toată atitudinea sa exterioară să se arate corect și aceasta pentru conveniențe comerciale cu totul burgheze. Iată altă aspirație către o formă etică a vieții, rezultată tocmai din punctul de vedere al econo-

micului. În sfârșit, în același sens putem să cităm mărturia lui Benjamin Franklin, când scrie: „Pentru a întări creditul și poziția mea comercială, mă îngrijeam nu numai de a fi în mod real muncitor și sobru, dar de asemenea să evit totdeauna aparența contrariului. Mă îmbrăcam în chip modest; nu mă lăsam niciodată văzut în locuri unde lumea se dedea la distracții josnice și niciodată nu mă duceam nici la vânătoare, nici la pescuit." O astfel de sobrietate trebuie înțeleasă ca un bun moral rezultând din însăși situația specifică a omului economic.

Dar în afară de această ascensiune a economicului către moral, se poate urmări și ascensiunea lui către teoretic. În cărțile lui Alberti se găsesc foarte multe citate din filosofi și poeți antici, ca de pildă din Homer, Demostene, Titu Liviu, Platon, Catul, Pliniu, Varon și alții. Observând cum se grupează acești poeți și cugetători și în ce constă substanța învățăturii pe care Alberti o extrage din ei, Sombart scoate concluzia că simpatia burgheziei merge mai ales către filosofia stoică, caracterizată deopotrivă printr-o aderare la normele rațiunii și printr-o reprimare a instinctelor animale, o dublă îndrumare care se potrivește de fapt cu nevoile producției. Iată cum nici față de valorile teoretice omul economic nu este străin; iată cum adâncind condițiunile situației sale, el găsește o ieșire și către reflectarea filosofică a vieții.

Dar economicul găsește o cale liberă și către religios, ba chiar înrudirile dintre religios și economic au alcătuit tema studiilor foarte interesante pe care sociologul Max Weber le-a consacrat acestei probleme. După Max Weber, există la baza formării mentalității capitaliste moderne, o contribuție religioasă puternică și anume contribuția protestantă. În același fel, Sombart arătând care este înrudirea factorilor religioși în formarea mentalității burgheze, ne dă câteva texte, interesante întrucât indică limpede în ce fel omul economic ajunge să trăiască și unele valori religioase. Iată, de pildă, din foarte instructiva carte a unui postăvar francez din veacul al XVII-lea, *Le livre de Raison*, acest semnificativ pasaj: „Un negustor — spune autorul — trebuie să fie mai întâi de toate onest și viguros. Averea dobândită nu profită stăpânitorului său, în timp ce bunurile agonisite de către omul pios și just coboară rădăcini adânci în pământ, aduc binecuvântarea lui Dumnezeu și se transmit copiilor și nepoților." Sau în altă parte: „Profitul este o binecuvântare a lui Dumnezeu în același fel ca și copiii. De la Dumnezeu primim totul; el este Acela care binecuvântează și face ca întreprinderile noastre să prospere." Există o situație religioasă, plină de pietate, în felul omului care pornește către întreprinderea de cucerire economică a

vieții. Reflecțiile evlaviosului negustor francez din veacul al XVII-lea nu sunt de altfel decât un exemplu printre atâtea altele posibile.

Valoarea economică nu este deci incompatibilă cu nici una dintre valorile care în Antichitate erau prezentate ca opusele și dușmanele ei. Există posibilitatea de a organiza în jurul economicului celelalte valori, care iau în această constelație tocmai caracterul pe care-l indică valoarea principală care le guvernează. Împrejurarea trebuie reținută ca unul din primele exemple ale felului în care valorile comunică în interiorul structurii sufletești.

VII
ȘTIINȚĂ ȘI MORALĂ

Continuăm demonstrația vederilor noastre asupra chipului în care valorile comunică în interiorul structurii sufletești pentru cazul special al omului teoretic, dar fiindcă materia este mai abundentă aici, vom consacra problemei, dacă omul teoretic adâncind punctul său de vedere specific, poate să se înalțe la punctul de vedere al totalității, nu numai capitolul acesta dar și capitolul următor. Conflictele omului teoretic se afirmă pe de o parte cu valoarea morală, pe de alta cu valoarea religioasă. Considerațiile de față le vom consacra primului dintre aceste două conflicte. Dar mai întâi în ce consistă atitudinea omului teoretic? Această atitudine este făcută din înclinarea de a găsi în realitate esențe identice cu ele însele și de a afirma că în legătura dintre aceasta consistă realitatea dată în experiența noastră. Pe câtă vreme omul economic caută în realitate un vast câmp de utilități, pe câtă vreme omul estetic recunoaște aci un întins domeniu de expresii ale propriei lui subiectivități, omul teoretic vede în realitate o legătură de unități de-a-pururi identice cu ele însele. A avea o atitudine teoretică sau științifică în fața vieții înseamnă a introduce realitatea în sfera valorii corespun-

zătoare, înseamnă a da realității această semnificație. Așezându-se însă din acest punct de vedere, omul a simțit aprinzându-se în sine scânteia anumitor conflicte.

Un conflict între știință și morală, Antichitatea n-a cunoscut, fiindcă Antichitatea nu diferențiase încă între aceste două valori. Binele, valoarea morală, era pentru Antichitate mai degrabă o varietate a teoriei. În felul acesta, toate moralele antice, dar și unele dintre moralele mai noi, dezvoltă ideea de bază a lui Socrates, după care cunoștința este în același timp și virtute, ignoranța fiind viciu. Mai târziu însă cele două valori s-au diferențiat, și între ele, și față de altele, cu care ele se pot întruni în unitatea structurii sufletești, și la această întreprindere o contibuție de mare însemnătate a adus, la sfârșitul veacului al XVIII-lea, Im. Kant. Dar diferențierea s-a făcut într-un asemenea sens, încât cele două valori nu s-au constituit într-un raport de coordonare, nu s-au situat pe același plan de importanță, ci valoarea teoretică, urmând indicația moștenită din Antichitate, a căpătat o preponderență evidentă, ca atunci când se socotea că atitudinea științifică în fața vieții poate să istovească întreaga semnificație a realului... Atitudinea morală, față de această situație, s-a găsit pusă într-un fel de minoritate și, alarmată, a încercat o răsturnare a poziției antice, care constă din subordonarea valorii morale la valoarea teoretică. Încercarea pe care au întreprins-o atunci unii filosofi e făcută din subordonarea valorii teoretice la valoarea morală, ca în cazul, citat și altă dată, al lui Fichte, pentru care doctrina era o formă a caracterului. Aceeași poziție revine mai târziu la filosofii americani pragmatiști, printre care numele mai bine cunoscut și mai deseori citat este acela a lui William James. Pentru James și ceilalți gânditori pragmatiști, valoarea teoretică nu este decât expresia unei valori resimțită ca folositoare pentru viață. Adevărul este o maximă utilă vieții, dar firește nu oricărui fel de viață, ci vieții celei înalte, nobile, morale. Această observație restrictivă o face un contemporan francez al pragmatiștilor, filosoful Boutroux, care constată în spirit pragmatist că adevărul nu reflectă numai ceea ce este util în viață, nu este numai un ecou al unei atitudini folositoare existenței, dar al unei atitudini utile pentru un anumit gen de viață, pentru viața călăuzită de un ideal. Observând această situație, Boutroux adaugă cu multă dreptate că pragmatiștii pe această cale reintroduc în realitate factorul ideal, supremația teoreticului, pe care avuseseră veleitatea să-l elimine, ca fiind un produs al inteligenței. Astfel factorul intelectual capătă iarăși, în acord cu vechiul sistem, o preponderență pe care pragmatiștii căutaseră s-o anuleze.

Toate aceste încercări sunt interesante, dar nu sunt propriu-zis folositoare pentru ceea ce urmărim noi în acest studiu, pentru că ideea de bază de la care am pornit este aceea a comunicării valorilor şi nu a subordonării uneia faţă de alta. Concilierea pe care o încercăm noi rezultă nu dintr-o operaţie logică, ci din adâncirea unui punct de vedere unilateral, până în momentul în care acesta devine reprezentativ şi total. Metoda noastră nu este o metodă intelectivă, ci o metodă de intensitate, de adâncire experimentală, încât soluţia sugerată fie de Antichitate, fie de Fichte şi de pragmatiştii moderni, nu ne poate fi de folos. Noi trebuie numai să examinăm dacă omul teoretic reabandonând poziţia sa, nerecunoscând că punctul său de vedere ar fi într-un fel oarecare inferior şi că el trebuie ca atare subordonat altora, trăind numai valoarea teoretică cu toate tendinţele închise într-însa, poate sau nu să străbată la totalitate. Aceasta este întrebarea pe care trebuie să ne-o punem în spiritul studiului nostru şi în acest spirit vom căuta să-i răspundem.

Mai înainte de a încerca acest răspuns, să vedem mai de aproape în ce consistă conflictul între ştiinţă şi morală. Ştiinţa, aşa cum s-a dezvoltat în ultimul secol, este o ştiinţă mecanicistă şi, ca atare, ea exclude din interpretarea realităţii orice idee de finalitate. Ştiinţa modernă se întreabă numai care sunt raporturile de coexistenţă şi succesiune dintre elementele simple, adică dintre esenţele identice cu ele însele, care constituesc materialul realităţii, fără să se preocupe dacă raporturile dintre elemente justifică un sens, dacă ele se îndreaptă către o ţintă şi dacă, această ţintă devenind cunoscută, realitatea s-ar putea îmbogăţi şi cu o semnificaţie. Viaţa însăşi nu este pentru ştiinţa mecanicistă decât un fenomen oarecare în seria reacţiilor fizico-chimice. Dar, dacă aceasta este situaţia, este limpede că o astfel de ştiinţă a trebuit să deprime efortul finalist al fiinţei noastre morale, fiindcă ceea ce o caracterizează pe aceasta, este tocmai orientarea către un scop, împreună cu voinţa de a introduce acest scop în realitate, aspiraţia de a modifica realitatea după indicaţiile scopurilor noastre etice. Dacă ştiinţa prezintă realitatea ca un câmp lipsit de semnificaţie, este firesc ca în faţa ei efortul finalist al fiinţei morale să apară ca o imensă iluzie naivă.

Căutând să stabilească numai cauze eficiente în procesele realităţii, ştiinţa modernă a exercitat o critică nemiloasă şi împotriva ideii de progres. Progresul a fost prezentat ca o iluzie de natură egocentrică, adică o iluzie rezultând din faptul că noi înşine, cu sfera noastră de valori, postulându-ne ca ţintă a creaţiunii şi judecând restul realităţii cosmice şi istorice în raport cu scopul pe care-l constituim noi, pronunţăm sentinţe defavorabile realităţii, atunci când

procesele ei par a se abate de la ţinta pe care o imaginasem şi, dimpotrivă, formulăm sentinţe binevoitoare, atunci când se pronunţă un acord oarecare între tendinţele noastre şi realitatea înconjurătoare.

Iată deci câteva din punctele în care conflictul dintre ştiinţă şi morală se pronunţă mai acut. Ştiinţa ne înfăţişează un univers fără sens. Morala se bazează pe ideea că realitatea este capabilă de a cuprinde în sânul ei un sens conform cu finalitatea noastră morală, că ea este modificată, că nu este absurdă, că nu este rebelă perfecţionării. Dar deşi acest conflict este real şi cu toate că a însângerat multe suflete, trebuie observat că el se declară numai atunci când ne punem din punctul de vedere al unei ştiinţe mecaniciste, dar că acest fel de ştiinţă nu este singura posibilă. Mai ales în vremea din urmă, ideea de finalitate s-a reintrodus în biologie, unde a devenit indispensabilă pentru explicarea fenomenelor vieţii. Viaţa nu mai poate fi astăzi explicată, după părerea celor mai riguroşi biologişti ai vremii, în afară de ideea de finalitate. Ceea ce alcătuieşte originalitatea vieţii faţă de felul propriu al fenomenelor fizico-chimice, este tocmai permanenta ei orientare către un scop, adică acea stare de lucruri care ne obligă, atunci când voim să ni le explicăm, de a le pune totdeauna în legătură cu un scop oarecare. În felul acesta ştiinţa, acceptând din nou ideea de finalitate în cuprinsul ei, elimină, cel puţin într-o măsură relativă, acuitatea conflictului care s-a pronunţat mai înainte între punctul de vedere al moralei şi propriul ei punct de vedere.

Unul dintre aceia care au observat această stare de lucruri şi a întrezărit, în orientările moderne ale ştiinţei, posibilitatea unui acord între ea şi îndrumarea finalistă a moralei, este filosoful italian Rignano, care susţine că, din considerarea realităţii, noi putem să scoatem viziunea despre un sens unitar care străbate întreagă această realitate. Acest sens ar sta în faptul de observaţie al armoniei din ce în ce mai perfectă a feluritelor finalisme particulare care la originea lucrurilor se ciocneau între ele. Astfel, întemeindu-se pe constatările ştiinţei, Rignano crede a putea preconiza o morală a armoniei vieţii. Dar nici soluţia lui Rignano, consistând în atenuarea conflictului dintre morală şi ştiinţă, prin consideraţia că ştiinţa însăşi în ultimele ei întreprinderi a fost nevoită să admită ideea de finalitate, nici această soluţie nu ne poate mulţumi pe noi, deoarece ea este o încercare de conciliere făcută tot din singurul punct de vedere al ştiinţei. Astfel, în căutarea unei posibilităţi de aplanare a conflictului dintre ştiinţă şi morală, noi nu putem să admitem nici vechiul punct de vedere al filosofiei antice, nici punctul de vedere al lui Fichte, nici punctul de vedere al pragmatiştilor, nici pe acela al

unui filosof ştiinţific cum este Rignano. Întrebarea noastră se îndreaptă în altă direcţie şi, anume, dacă adâncind situaţiunea teoreticului, noi putem să ajungem la un punct de vedere moral.

Respectând indicaţiile acestei metode, mai interesantă este o altă observaţie a lui Rignano şi anume că o raţiune educată în disciplina ştiinţei, este o raţiune care are posibilitatea să mobilizeze un număr cât mai mare de tendinţe afective şi astfel să reprime acele tendinţe ale noastre care sunt mai superficiale, în avantajul acelora dintre ele care sunt mai adânci. Cum se întâmplă această mobilizare de tendinţe afective prin raţiune?

Raţiunea este pentru Rignano o simplă colecţie de simboluri afective, ideea, percepţia, prezentarea, legătura dintre aceste reprezentări, adică judecăţile, şi legătura dintre acestea din urmă, adică raţionamentele noastre, n-ar fi decât simple simboluri mentale, justificând unele tendinţe afective. În felul acesta, punctul de vedere al lui Rignano este şi el apropiat de acela al pragmatiştilor, foarte general deci în filosofia modernă. Însă dacă este aşa, îndepărtând graniţele raţiunii noastre, făcând-o mai puternică, mai vastă, mai adâncă, în acelaşi timp noi reactivăm tendinţe cât mai numeroase, cu care construcţiile intelectuale sunt legate şi, în felul acesta, ajungem a nu mai fi mişcaţi de o singură înclinaţie oarbă, ci de expresia tuturor orientărilor alcătuind totalitatea naturii noastre. În felul acesta, o profundă educare ştiinţifică a raţiunii ar evita primejdia de a ne lăsa determinaţi de una singură dintre tendinţele noastre. Răspunsul acesta este mai aproape de problema pe care ne-am pus-o. Dar la aceeaşi problemă se pot da şi alte răspunsuri.

Realizările morale ale omului teoretic sunt numeroase. Iată, de pildă, situaţia morală a unui om lucrând în ştiinţele naturii şi ocupând punctul de vedere al unui determinism mecanicist. Atunci când înţeleg că acest univers este un ciclu închis de raporturi determinate după cauze mecanice, atunci o înaltă resemnare începe să stăpânească fiinţa mea, îmi dau seama că, prin multiplicitatea infinită a cauzelor naturale, sunt destinat să ocup locul în care mă găsesc şi că singurul lucru care îmi rămâne de făcut este să împlinesc cu seninătate de conştiinţă şi în cele mai bune condiţii, funcţiunea pe care locul ce-l ocup, mi-o rezervă. Egalitatea de suflet, seninătatea stoicului, aşa cum ea se oglindeşte în maximele unui Marc Aureliu şi Epictet, este bunul moral pe care îl produce concepţia deterministă a lumii.

Dar dacă armonia deterministă şi mecanicistă a unui univers închis poate să inspire o resemnare înaltă, viziunea unei armonii finaliste, orientată către un scop, poate inspira un alt bun moral, şi anume eroismul moral. Dar nu numai aceasta sau altă viziune de-

spre natura lucrurilor poate să inspire bunuri morale, dar și spiritul științific în mod general. Considerați în consecințele ei morale deprinderea cercetării adevărului. Această deprindere, îndrumare esențială în firea omului de știință, produce virtutea morală a justiției. Justiția caracterului poate nu este altceva decât expresia etică a obiectivității spiritului. Obiectivitatea nu este numai o însușire intelectuală, de care facem uz în științe, ci și o însușire cu largi repercusiuni morale. Apoi acela care afirmă valoarea teoretică, care își propune ca scop al vieții găsirea adevărului cu orice preț, insul care postulează în propria sa viață supremația idealului teoretic, omul acesta nu poate să resimtă vreo împiedicare care să-l abată de la cucerirea adevărului. În felul acesta atitudinea științifică inspiră spiritului curaj și hotărâre. În sfârșit metoda, adică înclinarea de a te conduce totdeauna după o anumită normă, echivalează în același timp cu o reprimare a subiectivității, a impresiilor particulare și arbitrare care ne pot stăpâni. Această metodă nu aduce în consecințele ei și o anumită valoare morală? Vă aduceți aminte poate de acel personaj din unul din romanele lui Bourget (un scriitor mult agitat de problema conflictului dintre știință și morală), care constatând în organismul său apariția unei boli grave, o studiază cu răbdare și cu reprimarea bietei lui inimi însângerate, până în ultimul moment. Această observație de sine a unui mare medic bolnav nu este un act de disciplină morală, rezultat tocmai din situația sa de om de știință? Iată deci o altă cucerire morală produsă de însăși adâncirea punctului de vedere științific. Dar chiar și scepticismul metodic, înclinarea de a nu primi nimic de-a gata, de a controla totul, nu este și ea producătoare de anumite consecințe morale, și anume a acelei delicatețe care te duce mai greu la faptă, pentru că dorești ca fapta să fie cât mai echitabilă, cât mai justă? În sfârșit, poate că morala, îndrumată de știință, culminează în acel fior respectuos în fața necunoscutului, care apare tocmai din epuizarea limitelor cunoștinței. Tocmai omului de știință adâncă îi este dat să înțeleagă că priceperea sa este insuficientă și în sufletul său apare astfel o nouă valoare morală, acea modestie care inspiră lui Spinoza, unul dintre cei mai desăvârșiți oameni teoretici ai istoriei, vorba pronunțată atunci când fusese invitat să ocupe o catedră de filosofie la Universitatea din Halle: „Nu știu destul pentru a putea învăța pe alții.“ Dar la limitele posibilităților cunoașterii, omul este înfiorat și de altceva, de o valoare mai înaltă, de fiorul necunoscutului care îl înconjoară și îl determină. În felul acesta valoarea științifică adâncită, se dovedește a fi nu numai capabilă de a produce valori morale, dar în același timp de a ne conduce până în miezul atitudinii religioase.

VIII
ȘTIINȚĂ ȘI RELIGIE

Aspectul cel mai izbitor al conflictului dintre religie și știință, stă în faptul că pe câtă vreme religia presupune o ordine de fenomene supranaturale, știința înțelege să se mențină pururea în cadrul naturii. În adevăr, punctul de vedere religios afirmă existența unui Dumnezeu, conceput ca un creator spontan al lumii din nimic. Iată însă o afirmație pe care știința nu o primește; creația spontană și mai cu seamă creația din nimic este o idee menită să rămână totdeauna străină științei. Știința nu cunoaște decât o producere evolutivă de forme materiale, din alte forme anterioare. Religia afirmă apoi existența unei Providențe, adică al unui proces al lumii călăuzit de cauze finale, pe care Dumnezeu și le reprezentase mai înainte ca procesele să fi început a decurge. Dar știința, cel puțin o anumită știință, caută să se dispenseze de ajutorul explicației prin cauze finale, înlocuindu-le, peste tot locul, cu cauze eficiente, adică cu unele care lucrează fără reprezentarea scopului către care procesele descătușate de ele se îndreaptă. În al treilea rând, religia admite existența miracolului, adică presupune posibilitatea unei intervenții a lui Dumnezeu în mijlocul procesului realității, pe câtă

vreme știința afirmă totdeauna inflexibilitatea legilor naturii, prin urmare imposibilitatea, chiar pentru o voință supremă de a înfrânge și modifica cursul natural al fenomenelor. În sfârșit în concepția religioasă, omul oprimat de desfășurarea străină și potrivnică lui a proceselor naturale, crede în posibilitatea de a face să se întoarcă procesele realității în favoarea sa. Acest mijloc este rugăciunea. Există firește mai multe spețe de rugăciune. Există rugăciunea care adoră pe Dumnezeu; există rugăciunea care mulțumește, dar există și rugăciunea care solicită, iar aceasta se dezvoltă din fundamentul credinței că Dumnezeu poate interveni în procesele realității, pentru a le modifica în favoarea noastră, cu alte cuvinte că Dumnezeu poate fi autorul faptei miraculoase. Iată însă o altă presupunere care nu poate fi primită de știință. Și atunci când atitudinea religioasă la un moment dat a slăbit și omul nu mai putea să se adreseze Ființei supreme, capabilă să intervină în cursul realității pentru a-l favoriza, când noul spirit științific al veacului a anulat credința în eficacitatea rugăciunii, atunci a apărut un sentiment relativ nou în omenire, sentiment de singurătate în mijlocul naturii, sursa generală a pesimismului european, care într-un mod foarte semnificativ pentru complexele analizate de noi aci, s-a întovărășit totdeauna cu ateismul. Știința ne arată că suntem singuri în mijlocul naturii și că nu ne putem apăra împotriva ei, decât folosind propriile ei legi, adică prin niște mijloace mediate, nu prin acea intervenție imediată, care este a Divinității răspunzând rugăciunii noastre.

Iată deci o serie de contraste în adevăr izbitoare între știință și religie. Când aceste contraste se rezolvă în avantajul atitudinii științifice, ele devin izvorul unui adevărat conflict dramatic. Fiindcă dacă religia, care afirmă o ordine de lucruri supranaturală, se va dovedi că este ea însăși un lucru natural, atunci religia va fi adusă sub punctul de vedere al științei și în felul acesta ea va fi menită să-și piardă interesul și eficacitatea ei. Acest punct de vedere a fost afirmat în istoria filosofiei de multă vreme. Încă din veacul al VI-lea a. Chr., filosoful grec Xenofon observă că zeii pe care îi descrie Homer în poemele sale, cu statura și glasul lor omenesc, cu pasiunile care le frământă sufletele, sunt de fapt o proiecție a imaginației și că dacă etiopienii ar fi conceput o mitologie, cu siguranță că zeii lor ar fi fost negri. Ba chiar, analogia lui Xenofon devine mai mult decât ironică, atunci când observă că dacă boii și caii ar avea mâini și ar ști să picteze, zeii lor ar avea chipuri de boi și cai. Mai târziu un filosof din veacul al IV-lea, Euhemeros, susține că zeii nu sunt decât produsul divinizării unor eroi și a unor timpuri depărtate ale istoriei. Epicur și școlarul său latin Lucretius socotesc, la rândul lor, că

zeii nu sunt decât niște ipostazieri și personificări ale forțelor naturale. În sfârșit, mai aproape de epoca noastră, filosoful englez Hobbes afirmă că zeii tuturor popoarelor nu sunt decât invenții interesate ale stăpânitorilor, ale clerului puternic și ale guvernanților, menite să intimideze tendințele de insurecție ale supușilor lor. În fine, principiul că nu omul este copilul lui Dumnezeu, dar mai degrabă că Dumnezeu e copilul omului, alcătuiește ideia de bază a unor opere, ca acelea ale gânditorului german, cu multă vâlvă în vremea sa, L. Feuerbach, autorul cărților *Das Wesen des Christentums*, 1841 și *Das Wesen der Religion*, 1845, în care putem spicui propoziții ca de pildă „conștiința lui Dumnezeu este conștiința de sine a omului" sau afirmația că „Dumnezeu este esența îndumnezeită a omului" sau că „zeii sunt ființele socotite reale, în care s-au obiectivat anumite aspirații ale inimii omenești". Pretutindeni, în aceste afirmații filosofice, întâmpinăm tendința de a înfățișa absolutul pe care religia îl afirmă în existența lui Dumnezeu, ca un produs al condițiilor de viață în care omenirea trăiește. În felul acesta, astfel de vederi rezolvă contrastele dintre atitudinea religioasă și atitudinea științifică în avantajul celei din urmă.

În epoca noastră, când tradiționala filosofie a religiei a fost înlocuită cu alte discipline, precum psihologia și sociologia religiei, vechea întreprindere teoretică ale cărei origini le putem fixa încă din Antichitate, a fost înlocuită cu încercarea de a explica atitudinea religioasă din condițiile sufletului primitiv, arătând cum chiar în religiile evoluate ale timpului nostru, se permanentizează, în mijlocul progresului general al mentalității civilizate, deprinderi de cugetare și simțire ale tipului uman arhaic al societăților omenești. Oricât ar fi de deosebite și rezultatele și metodele, punctul de vedere rămâne deci același și el consistă anume în încercarea de a aduce religia sub punctul de vedere al științei, pentru ca din această poziție să anulăm pretenția ei către absolut și către suprasensibil, divulgând ceea ce este în ea relativ și în acord cu firea comună a omului.

Dar din confruntarea dintre teorie și religie mai rezultă și alte conflicte decât cele amintite până acum. Așa, de pildă, se spune că religia este o formă inferioară de explicație a lumii, înlocuită cu timpul de forma mai înaltă și mai desăvârșită a științei. Aceasta este de pildă părerea unui Auguste Comte, când distinge în evoluția omenirii trei etape succesive și anume: faza teologică, aceea care explică procesele lumii prin intervenția unor voințe supranaturale; faza metafizică, aceea care explică lumea prin entități abstracte și, în sfârșit, faza pozitivistă, care nu începe decât o dată cu el, Auguste Comte, și care, după propria-i opinie, este faza în care intenția de

cunoaştere manifestată încă din faza teologică, se desăvârşeşte. Trebuie totuşi spus că un astfel de mod de a judeca este insuficient, fiindcă se cuvine a observa că în religie nu există numai un factor de cunoaştere, o încercare de explicare a lumii, în raport cu care ştiinţa ar putea să fie socotită ca o etapă superioară. În religie, afară de aspectul de cunoaştere, afară de încercarea de a explica originea şi sensul lumii, mai există şi o altă latură, de ordin sentimental mai degrabă, care corespunde unei nevoi de adorare şi al cărui resort profund este credinţa. Lucrul a fost de multă vreme recunoscut şi, tocmai în acest scop, pentru a pune mai bine în lumină deosebirea de atitudine dintre omul ştiinţific şi omul religios, o veche vorbă, atribuită lui Tertulian, afirma că nu poate deveni obiect al credinţei decât ceea ce este absurd, *credo quia absurdum*. Căci, fără îndoială, dacă o relaţie dintre lucruri n-ar fi absurdă, dacă ea ar fi capabilă a fi demonstrată pe cale logică, atunci acea relaţie ar deveni obiectul cunoştinţei raţionale şi al unui consimţământ intelectual, smuls pe calea dovezilor logice, şi nu un obiect al credinţei. Mai târziu, în zorii epocii contemporane, Kant deosebea şi el între originalitatea atitudinii ştiinţifice şi originalitatea atitudinii religioase. Iar mai târziu, după ce marele val pozitivist bătuse pe ţărmii omenirii culte, un cugetător protestant care a făcut şcoală, Albrecht Ritschl, în cartea lui: *Die christliche Lehre von der Rechtfertigung und Versöhnung* apărută în 3 vol. între 1870–1874, caută să dovedească ceea ce este absolut autonom în atitudinea religioasă; ba chiar, în opere ulterioare, el caută să elibereze religia de orice element de autoritate, aducând-o astfel la spiritul pur al Evangheliilor. În sfârşit, dacă mai căutăm mărturii în decursul istoriei filosofiei, menite să afirme autonomia atitudinii religioase faţă de atitudinea ştiinţifică, este interesantă o observaţie ca aceea a lui Pascal, notând odată: „Nimic nu stă într-un acord mai bun cu raţiunea decât negarea raţiunii în locurile credinţei; nimic nu stă însă mai mult în contradicţie cu raţiunea, decât negarea ei în lucrurile care nu sunt un obiect al credinţei." Şi mai departe: „A lăsa să valoreze raţiunea şi a nu lăsa să valoreze decât raţiunea, acestea sunt două erori deopotrivă de primejdioase." Astfel de mărturii contestă deci valabilitatea universală a raţiunii în toate domeniile spiritului şi ale culturii omeneşti, mărginind-o numai în acele domenii care alcătuiesc laolaltă întreprinderile ştiinţei. Iată cum convingerea reprezentată de Auguste Comte în privinţa religiei, înfăţişată ca o formă întrecută de cunoaştere, este o părere pe care rezultatele mai vechi şi mai noi ale cercetării nu o menţin nicidecum. Iată, după cum socotesc, o serie de interesante aspecte ale conflictului care rezultă din com-

parația atitudinii științifice cu aceea religioasă. Există oare o posibilitate de aplanare a acestui conflict?

Am arătat că contrastul dintre propozițiile de bază ale atitudinilor științifice și religioase, ia forma unui adevărat conflict, atunci când religia, adusă sub punctul de vedere al științei, este considerată ca un produs natural și afirmațiile ei de principiu ca niște urmări ale condiției relative a sufletului omenesc. Este adevărat că, astfel interpretată, antinomia dintre știință și religie, nu este totdeauna o pricină exclusivă de conflict, ci uneori de înțelegere și de toleranță din partea științei pentru religie. Căci dacă religia reprezintă într-adevăr o reacțiune naturală a sufletului față de lume, atunci se înțelege că demnitatea și importanța ei în cuprinsul culturii umane, este resimțită prin același act al spiritului care stabilește prețul achizițiilor științei.

Pentru că am analizat mai îndelung aducerea religiei sub punctul de vedere al științei, suntem datori să ne oprim cel puțin o clipă și în fața poziției contrarii, aceea care afirmă posibilitatea aducerii științei sub punctul de vedere al religiei. Într-adevăr, în operele științei, în cele mai înalte dintre ele, se constată prezența unui factor de credință, a unor postulări de valoare, care înrudește procedeul activ în cazul acestor ultime sinteze cu procedeul activ pus în mișcare de atitudinea religioasă. În felul acesta se legitimează vechea vorbă a Fericitului Augustin, după care credința precedă rațiunea, *fides praecedit rationem*.

Nici una însă dintre aceste soluții de aplanare nu ne poate mulțumi, fiindcă ele sunt deopotrivă încercări de subordonare logică a uneia dintre valori față de sfera alteia. Am avut ocazia să criticăm acest procedeu încă de la începutul acestui studiu, atunci când am arătat ce este ireductibil în fiecare dintre valori și ce este rebel în ele întreprinderii de sistematizare logică. Punându-ne problema posibilității de a resolidariza valorile, de a obține unificarea lor în interiorul structurii psihice, noi nu ne gândim la o unificare a lor pe cale logică, ci pe acea cale care constă într-o trăire atât de adâncă, intensă și consecventă a uneia dintre ele, încât să putem străbate chiar la valorile care în aparență ar constitui antipodul său. Precis formulată, problema pe care ne-o punem de data aceasta, ca și în trecut, este dacă acela care trăiește cu mare adâncime, intensitate și consecvență valoarea teoretică, simte că se îndepărtează de valoarea religioasă sau dimpotrivă că se apropie de ea? Aceasta este întrebarea căreia trebuie să încercăm a-i răspunde acum.

Ne punem această problemă mai întâi din punctul de vedere al științei, întrebându-ne dacă adâncind valoarea științifică putem

sau nu răzbate până la valoarea religioasă? Punem această întrebare din punctul de vedere al științei, pentru că din unghiul ei s-a formulat, mai cu seamă în ultimul veac, opoziția cea mai radicală față de atitudinea religioasă. Știința ne-a rămas prin urmare datoare cu răspunsul la problema pe care singură a creat-o. În cursul ultimelor capitole, am avut prilejul să punem în evidență o mulțime din trăsăturile caracteristice ale atitudinii științifice. La descrierea din trecut, putem adăoga acum alte două însușiri fundamentale, care definesc ceea ce este esențial în atitudinea omului orientat către cunoașterea adevărului, a omului teoretic. Aceste două însușiri sunt *consecvența* și *veracitatea*.

Ce este consecvența? Un filosof (Jonas Cohn), preocupat să descrie valorile în lumina comparației dintre ele, a stabilit acest lucru pe care îl socotesc de oarecare importanță și în legătură cu rezultatele pe care le urmărim noi aci, și anume că valoarea teoretică este, după cum el însuși se exprimă, o valoare *consecutivă*. O valoare consecutivă este de asemenea valoarea morală și aceste două valori împreună marchează un contrast cu valoarea estetică, a cărei însușire esențială este *intensitatea*, adică însușirea de a-și avea prețul în sine însăși. Frumosul are un preț în sine; frumosul nu este niciodată valorificat în sufletul nostru în legătură cu un anumit scop pe care ar putea să-l urmărească. În măsura în care frumosul este aservit unor alte scopuri, unei realități care l-ar depăși, caracterul său *intensiv* se corupe și dispare. Frumusețea este o oprire a clipei, este degustarea în intensitate a rodului bogat pe care momentul ni-l poate aduce. Frumusețea este intrinsecă. Nu tot așa se întâmplă însă cu adevărul și cu binele. Valoarea morală este totdeauna afirmată în legătură cu un scop care servește cuiva, care întrece prin existența sa momentul însuși în care valoarea este întrupată sau resimțită. La fel se întâmplă și cu valoarea teoretică, cu adevărat. Un adevăr este prețios întrucât înseamnă o etapă nouă, un câștig al cercetării care poate da un punct de sprijin cercetării ulterioare. Adevărurile se însumează, se adiționează, cresc, pe treptele lor pornind mai departe, mai sus și mai înainte, așa cum nu se întâmplă cu valorile intrinsece, care nu sunt adiționabile între ele, reprezentând fiecare un univers complet, o finalitate închisă. Dar dacă este așa, atunci se înțelege că spiritul de consecvență care animă atitudinea teoretică, rezultă din însăși natura valorii pe care această atitudine o cultivă. Mai departe, preocuparea de căpetenie a omului aplicat asupra sarcinii științifice, este cercetarea legăturilor de la efect la cauze și de la acestea, considerate ca niște efecte, către cauze mai îndepărtate. În știință spiritul omenesc se găsește

de-a pururi în urmărirea unei ținte, care pare a se mișca în adâncimea perspectivelor cercetării, o dată cu înaintarea noastră către ele. Deprinderea de a considera cauzalități și de a le cuprinde cu mintea, cultivă deci în spiritul omului de știință, tendința către consecvență. În felul acesta ancheta științifică n-are limită și știința nu cere servitorului său decât s-o slujească cu spirit de consecvență.

Dar pe lângă consecvență, printre însușirile spiritului teoretic distingem și veracitatea, și aci suntem datori să punem în lumină o împrejurare cu totul remarcabilă. Atitudinea teoretică are particularitatea că se poate corecta pe sine. Atitudinea teoretică, din acest punct de vedere, se apropie mai degrabă de atitudinea morală decât de atitudinea estetică. Într-adevăr și atitudinea morală se poate corecta pe sine, putând recunoaște că poziția ei în fața lucrurilor și rezultatele acestei luări de poziție, au fost eronate. Atitudinea estetică însă nu se poate corecta pe sine niciodată. Este absurd de a spune că am greșit în momentul când ceva ni s-a părut frumos. Pot spune numai că constelația mea sufletească s-a schimbat de atunci și că lucrul care mi s-a părut frumos altădată, astăzi nu-mi mai apare la fel. În momentul însă când mi-a părut frumos un lucru, el mi-a părut frumos cu siguranță. Este foarte just însă a spune că am greșit în trecut când am făcut o anumită constatare și că am greșit când am luat cutare atitudine etică. Și fiindcă adeseori filosofia primește lumini deosebite din examinarea a ceea ce s-ar putea numi „situația verbală“, observați că expresia „am greșit“ reprezintă deopotrivă simptomul pe care putem să-l dăm unui rezultat al cercetării științifice și unui rezultat al conduitei morale. „Am greșit“ este o judecată de valoare care poate fi aplicată deopotrivă atât în regiunea atitudinii teoretice, cât și în aceea a atitudinii etice. Nu pot însă vorbi de o greșală în atitudinea estetică. În cazul acesta, veracitatea este acea însușire a atitudinii teoretice în care se exprimă caracterul provizoriu și virtual imperfect al rezultatelor teoretice; este acea înclinație a sufletului în virtutea căreia omul teoretic trăind cu toată adâncimea atitudinea sa, poate la un moment dat să recunoască felul fals de a fi al premiselor sau al cuceririlor sale. Aș spune că veracitatea este latura morală a atitudinii teoretice și că din spiritul veracității rezultă simțul de relativitate, lipsa de dogmatism, modestia, însușiri etice care caracterizează deopotrivă pe adevăratul savant; însușiri în care se exprimă conștiința de provizorat care stă la baza atitudinii teoretice.

Și acum să ne întrebăm dacă prin trăirea adâncă, intensă, a acestor două însușiri de căpetenie ale spiritului științific, a consecvenței și a veracității, atitudinea teoretică poate să se îmbine cu ati-

tudinea religioasă sau dacă, dimpotrivă, pe calea aceleiaşi trăiri mai intense, mai adânci, atitudinea teoretică nu se simte cumva îndepărtându-se de această atitudine. Mai înainte de a face aceasta, vrem să mai adăugăm însă o observaţie suplimentară.

Am arătat, în capitolul trecut, că una din cele mai de seamă obiecţii prin care spiritul ştiinţific a căutat, dacă nu să anihileze, cel puţin să restrângă valoarea atitudinii religioase, este observaţia că aceasta din urmă nu este decât un produs natural şi că, prin urmare, supranaturalul şi absolutul pe care atitudinea religioasă le afirmă în principiu nu sunt decât nişte rezultate ale condiţiei de relativitate umană. Aceeaşi afirmaţie se poate face însă şi despre spiritul ştiinţific. Şi spiritul ştiinţific este un produs natural; şi el reprezintă rezultatul unei reacţiuni umane fireşti în faţa universului. Nici el nu înfăţişează deci un absolut, în comparaţie cu care spiritul religios ar marca un contrast. Astfel, o cercetare recentă a arătat ce este produs evolutiv, natural şi relativ în categoriile cele mai generale şi, în aparenţă, cele mai absolute cu care ştiinţa lucrează. Această relativitate a punctului de vedere ştiinţific îndulceşte vechiul dogmatism teoretic în numele căruia se puteau ridica obiecţii de mare însemnătate faţă de atitudinea religioasă. Dar ceea ce atitudinea teoretică pierde din dogmatismul său absolut, câştigă pentru sine atitudinea religioasă.

Am spus că sprijinul ştiinţific este animat de consecvenţă şi veracitate şi că trăirea acestor două atitudini deschide inteligenţei teoretice perspective libere asupra altor valori, chiar asupra valorii religioase. În adevăr, urmărind cu consecvenţă problemele ştiinţei, critica a arătat că spiritul ajunge la un moment dat la nişte ultime probleme, a căror natură este antinomică. Acela care şi-a câştigat mari merite în stabilirea acestui lucru a fost Kant, când a stabilit patru antinomii, patru grupuri de teze opuse unor antiteze, în care culminează cercetarea ştiinţelor speciale. Nu pot să descriu acum sistemul de antinomii kantiene; voi aminti numai unele din acestea, acelea relative la originea şi extensiunea lumii. Iată, în adevăr, că mintea poate să gândească deopotrivă o lume cu început şi mărginită în spaţiu, dar poate şi lume fără început, prin urmare eternă şi fără limite. Stabilind aceasta, Kant arată că o astfel de împrejurare trebuie să constituie în ochii noştri dovada că problemele care comportă răspunsuri antinomice sunt false probleme, că ele sunt întrebări în faţa cărora mintea omului de ştiinţă se simte extenuată şi fără mijloace posibile de a le răspunde. Consecvenţa şi veracitatea gândirii limitează deci în mare măsură pretenţiile spiritului ştiinţific, obligându-l să străbată întregul său drum şi să recunoas-

că limitele sale. Cazul lui Kant stabilind antinomiile gândirii metafizice, este în această privință tipic.

Mai mult însă decât atât. Consecvența și veracitatea teoretică duc spiritul științific până în sanctuarul religiei. Să presupunem în adevăr că consecvența cercetării a fost împinsă atât de departe, încât știința a ajuns a cunoaște toate legile care guvernează procesele lumii. Să mai presupunem că spiritul teoretic și-a serbat și acest ultim triumf al lui, încât a putut întruni într-un sistem închis toate relațiile și cauzele care compun fenomenalitatea lumii și că în ochii savantului unor îndepărtate timpuri viitoare, universul a ajuns a fi cunoscut până în ultima lui taină, ca o icoană perfect închegată, ca un ciclu închis de relații. În momentul acela va fi rămas totuși o întrebare căreia știința nu-i va fi răspuns încă, și anume: de ce universul are tocmai forma pe care o are; de ce ciclul închis pe care știința a izbutit să-l obțină, are tocmai limitele pe care le are și nu altele și, în definitiv, de ce lumea este supusă tocmai acelor legi pe care știința le-a stabilit și nu altora? Iată niște întrebări cărora știința nu le va fi dat răspuns nici măcar la capătul ultim al întreprinderilor sale. Iată însă o întrebare căreia îi răspunde religia atunci când afirmă cu fervoare existența unui Dumnezeu exterior lumii și care a creat-o, așa cum e, printr-un act suveran de alegere din infinitul posibilităților și, prin urmare, cu afinitate, cu iubire pentru această unică formă a ei.

Ni se pare incontestabil deci că spiritul de consecvență și veracitate, trăit cu ultima adâncime, vine să mărturisească nu numai relativitatea spiritului științific ca un produs natural și nu numai insuficiența lui în fața ultimelor probleme ale speculației teoretice. Cele două atitudini se transformă chiar în fervoare, în simț pentru misterul care înconjoară domeniul asupra căruia ancheta științifică se întinde, în adorație pentru Ființa care, stând în afară de lume, a creat-o cu iubire pentru ea. Observați că un astfel de chip de a soluționa conflictul dintre știință și religie, nu presupune nicidecum o renunțare la atitudinea științifică. În marele cadru de mister al lumii, atitudinea științifică poate să continue să dezvolte valorile care îi sunt proprii. Ceea ce însă trebuie combătut în lumina analizelor de până acum este aroganța științifică și dogmatismul ei limitat și miop, niște feluri de a fi pe care de altfel adevărații savanți nu le practică niciodată.

IX
ARTA ȘI MORALA

Continuând analiza conflictelor dintre valori, cu intenția de a arăta care este posibilitatea reconcilierii lor în unitatea structurii psihice, ne-am propus să considerăm astăzi coliziunea dintre frumos și bine. Conflictul ieșit din opoziția valorii morale împotriva valorii estetice este o împrejurare care s-a dezvoltat mai cu seamă în sfera culturii creștine. Antichitatea a resimțit mai degrabă unitatea profundă a acestor valori. Așa, de pildă, pentru Platon, frumusețea nu era decât ocazia care ne conduce către contemplarea Ideilor, adică ale modelelor eterne ale lucrurilor și către contemplarea celei mai înalte dintre acestea, a Ideii de Bine. Starea de spirit estetică și morală erau resimțite deci de către Platon ca unitare. Dar dacă Antichitatea n-a cunoscut conflictul dintre valoarea estetică și morală, a cunoscut un alt conflict, înrudit cu acesta, și anume, conflictul dintre morală și artă, considerate ca două expresii obiective ale acestor valori. Mă gândesc la vestita condamnare platoniciană a artei, pentru motive metafizice pe care nu e locul a le aminti aci, dar și pentru motive morale, care ne interesează acum în cel mai înalt grad.

În adevăr, Platon consideră că arta este menită să stârnească clocotul pasiunilor şi să abată pe cetăţean de la treburile serioase ale statului şi, în felul acesta, ea trebuie primită numai în acele singure forme elementare şi compatibile cu interesele statului, cum sunt imnurile către zei, elogiile adresate marilor bărbaţi publici şi, în sfârşit, muzica vocală de inspiraţie etică şi cetăţenească. În aceeaşi privinţă, este interesant de amintit părerea unui Aristoteles, care în *Politica* sa nu admite pentru educaţia tineretului decât modul etic al melodiilor, pe care îl opune modului entuziast, vrednic a fi eliminat din sistemul de învăţământ al tineretului.

O dată însă cu apariţia sferei de idei şi sentimente ale creştinismului, arta şi frumosul în oricare din varietăţile lui, chiar în acele ale naturii, totdeauna preţuite de Antichitate, încep să fie obiectul unei opoziţii radicale şi sistematice şi aceasta din pricină că arta ar favoriza senzualitatea şi ar abate de la spiritualitate, adică de la domeniul în care creştinul trăieşte ca în adevărata lui patrie. Interesant în această privinţă este pasajul din Capitularele care reproduc hotărârile celui de-al treilea Consiliu de la Tours, pe care le reproduce o dată, într-una din cărţile sale, esteticianul Charles Lalo. Această capitulare condamnă „toate lucrurile în care se găsesc atracţii ale ochilor sau ale urechilor şi prin care se socoteşte, pe bună dreptate, că vigoarea sufletului poate fi înmuiată, după cum se poate resimţi în adevăr în anumite feluri ale muzicii şi în alte lucruri asemănătoare". Această precizare: „în anumite feluri ale muzicii" ne face să ne gândim că autorii Capitularelor se refereau la distincţia — dătătoare de măsură pentru întreaga cugetare a veacului — pe care Aristoteles o stabilise în *Politica* sa, între modurile etice şi entuziaste ale muzicii. Bossuet, care era un om de geniu într-un secol a cărui strălucire principală constă în eflorescenţa literară, interpretează acest text vechi şi îi dă întreaga lui adeziune, blocând scrie: „Acest canon nu presupune în subiectele pe care le blamează, descrieri sau acţiuni licenţioase şi nici un fel de incontenenţă marcată, evidentă. El atacă numai ceea ce întovărăşeşte, în mod natural, plăcerile ochilor şi ale urechilor." Şi mai departe: „Dacă ar trebui să remarcăm ceea ce este într-adevăr rău în operele de artă, adeseori am avea greutate s-o facem. Totuşi, în întregimea sa, arta este primejdioasă pentru că pe calea ei ne deschidem inima către întreaga lume a sensibilului." Iată punctul de vedere al valorilor religioase creştine exprimat cum nu se poate mai clar. După acest mod al aprecierii, nu numai că arta se cuvine a fi cenzurată când contravine moralei, dar în întregimea şi prin natura ei, arta poate fi

socotită vinovată, întrucât solicită viața sensibilă și abate de la viața spirituală, singura proprie creștinului.

În sfârșit, o altă condamnare a artei care decurge din același spirit etic-religios, o întâlnim în vremurile contemporane, o dată cu Tolstoi, și anume în lucrarea sa adeseori citată și foarte cunoscută, *Ce este arta?* Pentru Tolstoi arta, în formele ei savante, izolează, desparte pe oameni și este de adăugat că arta nu poate să nu se dezvolte în asemenea forme savante. Stă în logica oricărui organism de a crește, diferențiindu-se și atunci când un astfel de organism este un bun cultural, de a solicita pentru a fi înțeles, energii specializate ale sufletului omenesc. Dar în aceste forme savante pe care le-a căpătat de multă vreme, arta este menită să izoleze pe oameni. Arta unui Beethoven, a unui Shakespeare, a unui Balzac ș.a.m.d. n-ar fi o artă pentru toată lumea, ci una destinată unui anumit public, înzestrat cu o anumită mentalitate. Sensul vieții religioase e însă altul; el urmărește, ne asigură Tolstoi, să unească pe oameni. Nu uitați că dacă cercetăm originea cuvântului religie (*religio*) dăm fără îndoială peste vechea lui semnificație care înseamnă legătura, legătura omului cu Dumnezeu, dar în același timp legătura oamenilor între ei. Față de intenția imanentă a religiei, arta savantă care izolează, merge într-un sens potrivnic și se cuvine să primească condamnarea noastră. Această condamnare Tolstoi o pronunță fără vreo restricție față de marii artiști ai lumii și chiar față de operele de seamă ale propriei sale creații.

Conflictul dintre frumos și bine nu pornește însă numai stârnit de atacul binelui, dar uneori și din partea frumosului. Trebuie deci să studiem și cealaltă latură a conflictului, arătând în ce fel el se ascute și ce formă ia, atunci când atacantul nu este valoarea morală, ci valoarea estetică. În atacul frumosului putem distinge două aspecte: unul care consistă din lupta valorii estetice în contra valorii morale, dar și un aspect deosebit, potrivit căruia valoarea estetică nu face decât să afirme o supremație mândră și disprețuitoare. În ce privește primul aspect amintit, aspectul expres și conștient de sine al atacului valorii estetice împotriva valorii morale, trebuie amintit mai întâi numele lui Friedrich Nietzsche. Pentru Nietzsche, morala civilizațiilor creștine este o morală de sclavi, o morală al cărei resort profund este resentimentul celor slabi împotriva celor puternici și plini de viață. Resentimentul, ca motiv adânc al moralei, este una dintre viziunile cele mai importante ale lui Nietzsche și dezvoltarea acestei idei o puteți găsi în cartea sa *Genealogia moralei*. Viața însă, dezvoltându-se cu deplină vigoare, se întovărășește negreșit cu atributul frumuseții. Acela care iubește viața, tre-

buie prin urmare să afirme punctul de vedere estetic în detrimentul punctului de vedere moral, care cel puțin în civilizațiile noastre ar fi expresia unei diminuări a vitalității și, prin urmare, o expresie a urâțeniei. Spuneam că nevoia accentuării esteticului ca un atribut care întovărășește libera și viguroasa înflorire a vieții se impune mai cu seamă în civilizațiile noastre, fiindcă nu totdeauna a fost așa, spune Nietzsche. Dacă considerăm morala la originile ei, atunci ne dăm seama că noțiunile morale în civilizațiile mai sănătoase ale trecutului, stau fără îndoială sub punctul de vedere estetic, care caracterizează în mod eminent pe inșii puternici. Creatorii primelor morale omenești ar fi inșii puternici, superbii și frumoșii eroi. Pentru a proba astfel de aserțiuni, dovezile lui Nietzsche sunt destul de slabe. Așa de pildă, ne asigură Nietzsche, că în cuvântul *bun, bonus*, trebuie să recunoaștem un vechi termen deformat și anume cuvântul *duonus*, care ar fi desemnat împotrivirea dintre oameni. Astfel, la origine, *bun* n-ar fi decât expresia situației de luptă și de încordare în luptă. Dacă apoi voim să știm ce va fi fost rău, Nietzsche ne invită să ne întrebăm care va fi originea cuvântului german *schlecht*, pe care-l face să derive din *schlicht*, adică simplu, omul umil, dominat de stăpânul său. Astăzi însă, adaugă Nietzsche, suntem atât de departe de originile indicate de etimologiile noțiunilor etice fundamentale, încât ceea ce altă dată era rău este astăzi socotit bun, iar compătimirea, mila și toate afectele care caracterizează mai degrabă slăbiciunea sufletului sunt hipostazate ca valorile morale supreme. După cum vedeți, opoziția punctului de vedere estetic împotriva punctului de vedere moral nu putea fi afirmată în termeni mai categorici.

Dar opoziția frumosului, ofensiva sa, am spus că uneori ia o altă formă și anume pe aceea a unei supremații, care dacă nu întreprinde lupta contra moralei, este numai pentru că — în taină sau pe față — o disprețuiește. Acesta este punctul de vedere al esteților de toate categoriile, al lui Théophile Gautier în prefața la *Mademoiselle de Maupin*, al lui Oscar Wilde în prefața la *Dorian Gray*, al lui Gustave Flaubert în scrisorile sale.

Iată câteva din aspectele cele mai tipice ale conflictului dintre valoarea estetică și valoarea morală și, după cum socotesc, iată aspectele cel mai reprezentative ale acestui conflict. Dar în această generală bătălie și încordare n-au lipsit și tentative de conciliere, încât pentru a completa examenul pe care îl întreprindem astăzi, este necesar să amintim și cele mai reprezentative dintre aceste încercări de împăcare. În rândul acestora stă încercarea de a aduce frumosul sub punctul de vedere al binelui. Dacă frumosul s-ar arăta

că aparține categoriei mai largi a binelui, dacă natura adâncă a frumosului ar fi etică, atunci ar fi inutil să întârziem asupra conflictului care se pronunță între aceste două valori, de vreme ce el nu aparține decât suprafeței lucrurilor, acoperind unitatea reală și profundă a amintitelor valori. Aceasta este cel puțin părerea unui om care a dominat cultura estetică a celei de-a doua jumătăți a veacului trecut, atât în țara sa cât și pe întregul continent, a englezului John Ruskin.

Ruskin socotește că arta este un indiciu al moralității unui popor și că forțele fecunde ale artei sunt în același timp forțe morale. Iată cum într-o scriere din bătrânețea sa, Ruskin rezumă cele două sau trei idei care au străbătut, ca un fir roșu, întreaga sa operă literară, motivul esențial din care s-a dezvoltat materia întregii sale reflecții: „Cartea pe care am intitulat-o *Cele șapte lămpi* — scrie Ruskin — a fost destinată pentru a arăta că anumite forme înalte ale caracterului și sentimentului moral sunt puterile magice grație cărora orice operă de artă arhitectonică poate fi produsă, *Pietrele Veneției* (o altă scriere a lui Ruskin), de la prima ei linie la cea din urmă, n-are alt scop decât de a dovedi că arhitectura gotică din Veneția a fost produsul și expresia unei curate stări de credință patriotică și de virtuți familiare, în timp ce toate operele Renașterii poartă pretutindeni semnul unei tainice infidelități față de națiune și al unei profunde corupții domestice.“ Și mai departe: „În toate operele mele anterioare, m-am silit a arăta că orice bun în arhitectură este esențialmente religios, că arhitectura nu este produsul unui popor corupt și fără credință, ci al unui popor virtuos și fidel, ferm și unanim credincios legilor evidente ale unui Dumnezeu netăgăduit.“ Iată exprimată cum nu se poate mai clar ideea că forțele active ale creației artistice nu sunt altele decât forțele morale, ca de pildă patriotismul, virtutea domestică, sufletul curat, credința în Dumnezeu.

Dar încercarea de conciliere a frumosului cu binele s-a produs și în forma contrarie, care consistă în aducerea binelui sub punctul de vedere al frumosului. Și în această privință, deși s-ar putea spune mai mult, mă mulțumesc să observ că teza nietzscheană, amintită mai înainte, poate fi în același timp interpretată și ca o astfel de încercare, întrucât prezintă morala, dacă nu morala contemporană, cel puțin morala mai veche, aceea care stă la zorile eroice ale societății omenești, drept expresia unei mari vigori înzestrată cu atribute estetice. Dar ca și în cazul altor valori, nu posibilitatea unei concilieri prin subordonare căutăm noi, ci — după cum

am arătat-o de atâtea ori — prin adâncirea experienţei valorilor. Să ne oprim în faţa unora din soluţiile mai vechi ale problemei.

Încă de la sfârşitul veacului al XVIII-lea, în *Scrisorile asupra educaţiei estetice a omenirii*, Fr. Schiller a arătat că starea de contemplaţie estetică creează în noi o atmosferă intimă de disponibilitate, de libertate sufletească în care se poate uşor implora predispoziţia şi hotărârea morală. Starea de spirit estetică se caracterizează într-adevăr prin armonia facultăţilor sufleteşti, a instinctului material al sensibilităţii cu înclinarea mai înaltă către formă. Starea de spirit estetică realizează astfel unitatea în varietate, ca un rezultat al armoniei celor două facultăţi sufleteşti, şi în felul acesta ne abate de la primejdia senzualităţii, duşmana cea mai aprigă a moralităţii. Dispoziţia estetică este, prin urmare, după Schiller, un mijloc de a îmblânzi rigorile teribile, ale apetenţie senzuale, îndrumându-ne către cerinţele, îndulcite prin meditaţie estetică, ale raţiunii etice.

Dar nu numai după sistemul kantian pe care Schiller îl dezvoltă în felul acesta, dar şi după sentimentul nostru psihologic, arta creează în noi o stare de libertate, de seninătate, de domolire a asprei goane în care ne mână viaţa practică. Arta nu trebuie să predice morala, pentru a fi morală. Binele nu este în contemplaţia estetică un fruct cules cu osteneală, ci un rod spontan al detaşării de viaţă şi al armoniei care se statorniceşte în noi. Valoarea morală se dezvoltă spontan din trăirea valorii estetice şi împrejurarea aceasta este poate cea mai limpede, şi desigur cea mai des citată, pentru a dovedi chipul în care valorile coincid şi se unifică în interiorul structurii sufleteşti.

X
POLITICA ȘI MORALA

În discuția conflictelor celor mai reprezentative dintre valori și a posibilității aplanării lor în unitatea structurii psihice, ne-a rămas să ne ocupăm despre coliziunea dintre valoarea morală și valoarea politică. Auzim adeseori critici îndreptate împotriva activității politice sau a oamenilor politici și ne putem da cu ușurință seama că toate acestea sunt făcute mai cu seamă din punctul de vedere al moralei. Morala este aceea care poartă de cele mai multe ori, protestul împotriva politicei. Și lucrul este firesc să fie așa, mai întâi din motivul că structura valorii morale și a valorii politice sunt profund deosebite.

Astfel, după cum spuneam încă în acel capitol inițial care definea fiecare dintre valori, norma internă a valorii morale este iubirea, pe câtă vreme aceea a valorii politice este puterea. Sensul valorii morale, ținta către care viața morală se îndreaptă, este solicitarea unei valori străine, a unei însușiri prețioase și deosebite de noi. Iubirea se ațintește asupra acelui fel de a fi al ființei iubite care diferă de noi; în iubire, omul se bucură de ceea ce în ființa iubită este eterogen și de ceea ce îi aparține numai ei, încercând să solicite

acest caracter cu totul diferențial și să-l vadă înflorind. Dar dacă aceasta este ținta valorii morale, aceea a valorii politice este impunerea voinței proprii. Observația o face Spranger în cartea sa *Formele vieții*. Cine nu bagă de seamă că în activitatea politică omul dorește să impună lumea de valori pe care o poartă în sine, acela nu poate să înțeleagă din ce se compune realitatea vieții politice. În fine, valoarea morală afirmă în om un preț infinit și original. Nu aceeași este însă afirmația implicată în valoarea politică. Foarte adeseori politicul consideră în om mai degrabă caracterul mărginit al valorii sale și, în același timp, caracterul fungibil dintre oameni, ca și cum aceștia ar fi niște unități omogene, capabile a fi schimbate între ele. Politicul întrebuințează pe oameni; eticul se pune în serviciul lor. Vedeți dar că și în acest punct se declară un conflict acut între perspectivele valorii morale și acele ale valorii politice.

Este adevărat că există o anumită concepție politică pentru care omul nu mai este o unitate mărginită, fungibilă și întrebuințabilă, dar pentru care el este un scop în sine. Acesta alcătuiește propoziția de bază a concepției politice a liberalismului, manifestată într-un act decisiv, în celebra declarație a drepturilor omului, cu care a început Revoluția franceză. Încă din Antichitate, morala postula propoziții ca aceea a lui Seneca, după care omul este un obiect sfânt pentru om, *homo res sacra homini*. Dar propoziția rămânea mai degrabă în tratatele de morală, nu pătrundea în viața politică, încât se poate spune că abia o dată cu Revoluția franceză un act solemn introduce această supremă idee morală și în sfera vieții politice. Știți desigur că unii gânditori moderni sunt destul de aspri în judecata lor asupra Revoluției franceze. Se spune adeseori că orientarea spirituală inaugurată de Revoluție a fost mai degrabă stricătoare bunei dezvoltări a vieții politice, întrucât a înlocuit cunoașterea realităților care singură ar fi trebuit să guverneze inițiativa politică, printr-o încredere nemărginită acordată rațiunei: că Revoluția a fost prea abstractă în inspirația ei, că omul pe care ea dorea a-l servi era o ființă în genere, fără o psihologie specificată și, prin urmare, că reformele care au decurs din punctul ei de vedere au fost în realitate inoperante, dacă ne gândim că viața omenirii se dezvoltă pururi în condiții de loc și de timp, care nu se cuvin a fi nesocotite. Oricum am judeca aceste critici, există însă anumite câștiguri ale Revoluției franceze peste care nu se cuvine a trece cu vederea și, între altele, tocmai această sinteză dintre moral și politic cuprinsă în însuși actul ei constitutiv, bun testat al omenirii și pe care omenirea nu-l mai poate nesocoti. Dar cu toate că trăim în sfera acestor câștiguri, cel puțin în sensul că pentru noi omul este, teoretic vor-

bind, un obiect moral, cu un preț infinit și unic, nu numai un obiect mărginit, fungibil și întrebuințabil, pentru interesul metodic al dezvoltărilor care vor urma, ne propunem izolarea politicului de amestecul cu moralul, cu atât mai mult cu cât orientarea morală dată vieții politice de către Revoluție n-a fost urmată totdeauna de realitățile practicei.

Considerată, așadar, în puritatea caracterelor diferențiale, pe care le-am subliniat mai înainte, deosebirea aceasta se constituie adeseori într-un adevărat conflict acut. Chiar sfera de sentințe plastice ale civilizației romane ne îngăduie să comparăm două propoziții, care afirmând deopotrivă supremația și excelența nediscutată a punctului lor de vedere, ne lasă să întrevedem în același timp în ce poate consista conflictul semnalat. Este pe de o parte sentința latină potrivit căreia mântuirea statului trebuie să fie pentru oricine legea supremă, *salus rei publicae suprema lex est*, iar pe de altă parte afirmația că lumea poate să piară, numai să se facă dreptate, *fiat justia, pereat mundus*! Iată două formule care ne propun fie conducerea noastră după norma unică a valorii politice, fie după norma morală a justiției. Dar pentru că și cu prilejul celorlalte conflicte examinate aci, am întrebat mai întâi istoria doctrinelor filosofice pentru a primi răspunsul relativ la formele particulare pe care conflictele dintre valori le-au luat, să ne punem această întrebare și în împrejurarea de azi.

Unul dintre cele mai reprezentative conflicte ale politicului cu moralul, rezultat din autonomizarea violentă a celui dintâi, este acela pe care-l găsim în paginile cărții celebre a gânditorului și omului de stat florentin Machiavelli, în *Principele*. Care sunt ideile fundamentale ale agerului om la minte, care a fost Machiavelli? Mai întâi ideea că se trece prea ușor cu vederea deosebirea care există între persoanele particulare și persoanele publice; că se condamnă acțiunile politice în numele moralei, uitându-se însă că morala care servește aci ca judecător este aceea a omului privat și că ea nu ne poate înzestra cu criterii care să ne facă apți a înțelege și aprecia în același timp faptele omului public. Este necesară deci deosebirea strictă dintre persoana particulară și omul public și este de mare nevoie să ne interzicem judecata unuia din punctul de vedere al celuilalt. A doua idee esențială a tratatului lui Machiavelli este că umanitatea este prin constituția ei vicioasă și rea și că o politică întemeiată pe virtute este nepotrivită în mediul real al societăților omenești. Într-un astfel de mediu, politica și purtătorii valorilor ei sunt datori, pentru a nu cădea ei înșiși victimă, să se dirijeze de niște principii și să adopte o conduită în conformitate cu

aceea a subiectelor reale în care politica trebuie să se dezvolte. Este firesc să ne călăuzim în activitatea publică de realități, nu de idealuri. În sfârșit statul are un preț în sine care nu poate fi echilibrat de valorile moralei individuale, pentru că aceste diferite categorii de valori sunt între ele incomparabile, aparținând unor sfere de viață cu totul deosebite. Din acest fel de a vedea apare la Machiavelli conceptul, menit unei lungi dezvoltări, al „rațiunii de stat". Iată punctele esențiale ale doctrinei lui Machiavelli, acelea care au încurajat din nefericire atâtea abuzuri, uneori practicate nu numai de oameni de spirit, asemănători cu vestitul scriitor florentin, dar uneori și de minți mai înguste, de mici tirani indolenți, care nu aveau drepturile lui Machiavelli în afirmarea acestor principii.

Astăzi, după ce tratatul *Il Principe* a fost citit în decurs de atâtea sute de ani, critica lui este mai ușoară. În această ordine de idei putem observa mai întâi că Machiavelli uită a face, sau se lipsește de o distincție cu totul necesară. Căci trebuie să deosebim între valorile intrinsece și valorile extrinsece ale culturii. Există valori care merită a fi cultivate pentru ele însele și altele care nu ne servesc decât ca mijloace pentru a atinge valori mai înalte decât ele. Printre valorile pe care le-am enumerat încă de la începutul acestui studiu, valoarea teoretică are un preț în sine și merită să fie cultivată pentru ea însăși. Numai oamenii posedând o cultură cu totul sumară se întreabă la ce pot servi savantele tratate de matematici, atâta vreme cât ele nu dau loc la aplicații tehnice; apoi aceleași persoane se pot mira că unii oameni se ocupă cu problema cosmologică sau ontologică în metafizică, când este probabil că nici chiar soluția definitivă a acestor întrebări n-ar modifica întru nimic starea economică a omenirii. Pentru un om cu o cultură deplină este evident însă că valoarea teoretică are un preț în sine, care nu trebuie legitimat prin atingerea unui alt scop. De asemenea, valoarea estetică și religioasă au și ele un preț intrinsec, se legitimează și pot fi cultivate fără altă preocupare decât sporirea, desăvârșirea lor. Dar printre valorile culturii sunt două cel puțin care au un caracter extrinsec, sunt așadar valori mijlocitoare. Acestea sunt valoarea economică și valoarea politică.

Ideea aceasta am dezvoltat-o mai întâi cu ocazia valorii economice și era necesar să reamintim că aceleași însușiri de structură ne revin și în cazul valorii politice. Citirea paginilor lui Machiavelli ne dă însă adeseori impresia că el tratează valoarea extrinsecă a politicii ca pe o valoare intrinsecă. În atmosfera generală de estetism a Renașterii, politica însăși devine un fel de valoare estetică, un fel de operă de artă. Iar când Machiavelli descrie procedeele dibace

practicate de principii și guvernele contemporane, avem adeseori impresia că printre aceste descrieri se strecoară zâmbetul satisfacției cu care întâmpinăm creațiile izbutite ale artei. Un fel de esteticism politic practică Machiavelli și se înțelege că în felul acesta simțim că valoarea politică se abate de la ceea ce trebuie să rămână ținta ei: un simplu mijloc în slujba scopurilor morale ale omenirii.

Cu toată această critică, evidentă pentru conștiințele noastre moderne, scrierea lui Machiavelli are un preț considerabil, fiindcă ea a fost menită să ne ferească de nebuloasele reverii, care tocmai în virtutea posibilei asocieri dintre politică și morală, contagiază firea adevărată a acțiunii politice și o face inutilă. Este un act de atragere a atenției acela pe care Machiavelli l-a executat în cărțile sale și, în această privință, machiavelismul a lucrat ca o forță regulativă de mare însemnătate, care pe de o parte a pus în lumină originalitatea politicului și, pe de altă parte, ne-a prevenit de erorile în care foarte adeseori politica se rătăcește. Astfel înțeles este evident că machiavelismul își păstrează valoarea lui și astăzi.

Dar alături de toate aceste forme de conflict între moral și politic există și unele încercări de conciliere, mai întâi una care ar consista din aducerea politicului sub punctul de vedere al moralului. Aceasta ar fi de pildă procedura lui Platon în *Republica* și *Legi*, atunci când afirmă că scopul vieții politice este solicitarea virtuții printre cetățeni și când propunea ca mijloc pentru realizarea acestui scop educația; la fel atunci când preconiza nu numai acțiunea indirectă și mai blândă a intervenției pedagogice, dar însăși intervenția despotică a legilor care urmau să supravegheze pe cetățean până și în cele mai intime dintre actele vieții lui. Un fel de despotism al virtuții este, după părerea lui Platon, singurul sistem menit să realizeze firea adevărată a vieții politice, care nu poate fi deosebită de viața morală.

Dar concilierea s-a încercat și pe cale inversă și anume prin aducerea moralului sub punctul de vedere al politicului, ca atunci când ni se afirmă că formele vieții morale nu sunt de fapt decât modalități ale vieții politice, că morala nu este decât un sistem de prohibiții politice, relative la acele care ar putea deveni păgubitoare colectivității și statului. De ce să vorbim atunci de autonomia moralei, autonomie care ar favoriza conflictul dintre aceasta și politică? În realitate, ni se spune, nu există această deosebire și nu există posibilitatea conflictului respectiv. Actele morale ar fi acte politice; regulele morale ar fi regule politice. O afirmație asemănătoare s-a făcut și despre valorile religioase când s-a spus că și ele sunt valori politice, că noțiunile cu care religia operează ar fi fost inventate de

clasele conducătoare, în scopul de a-și ușura sarcina guvernării lor. Un lucru asemănător s-a afirmat deci și despre morală, prezentată ca un sistem de prohibiții politice și nimic mai mult. Ba chiar acest punct de vedere s-a răspândit atât de mult în vremea din urmă, viața morală încetând să mai fie considerată în nucleul ei profund, în legea ei adâncă, morala a fost de atâtea ori considerată din unghiul acestei false asimilări cu politicul, încât situația a putut să trezească protestul unui scriitor polemic francez, Julien Benda, într-o carte care a făcut multă vâlvă, *La Trahison des clercs*. Ceea ce garantează progresul intern al omului — spune Benda — este menținerea ideilor morale în puritatea lor autonomă și departe de orice contagiune cu politicul. Se poate ca și în trecut, în realitatea faptelor, idealurile morale să nu fi fost reprezentate în toată puritatea lor, dar cu toate acestea se menține afirmația deosebirii esențiale între moral și politic. Era o clasă de oameni însărcinați cu menținerea acestei diferențe, cu postularea neîntreruptă a autonomiei și splendorii proprii moralului, iar această clasă de oameni o formau tocmai clericii sau, pentru a întrebuința un cuvânt mai familiar nouă, intelectualii acelor vremuri. Astăzi însă situațiunea s-a schimbat. Astăzi această deosebire esențială nu mai este de nimeni afirmată, deși separarea dintre politic și moral ar trebui să fie menținută chiar dacă realitatea faptelor este alta, fiindcă prin necontenita lor separare se strecoară treptat civilizația în omenire. Dar astăzi sub valul de practicism care se abate peste umanitatea modernă, întâlnim fenomenul aducerii moralei sub punctul de vedere politic și aceasta echivalează, spune Benda, cu o serioasă amenințare pentru viitorul civilizației omenești.

Dar în afară de această conciliere prin subordonare, conciliere cu caracter logic, împotriva căreia se ridică Benda, găsim și posibilitatea altor unificări a punctelor de vedere și anume aceea care răspunde metodei noastre proprii și care constă din resolidarizarea acestor valori în interiorul structurii psihice, prin trăirea mai adâncă a uneia din ele. Întrebarea în fața căreia ajungem acum este deci următoarea: este posibilă reconcilierea moralului cu politicul în unitatea structurii psihice? Adâncind valoarea politică, simțim apropiindu-ne sau depărtându-ne de valoarea morală? Caracterul esențial al valorii politice, spuneam mai înainte, este tendința de a impune semenilor voința proprie, în timp ce caracterul valorii morale este tendința de a face să înflorească și să se dezvolte ceea ce în semenii noștri alcătuiește însușirea lor originală. Grija pentru existența străină în caracterele ei diferențiale, absolutismul care dorește să vadă ființele din jurul nostru conformându-se după indicația

valorii pe care noi o reprezentăm, iată în ce consistă opoziția cea mai radicală dintre valoarea morală și valoarea politică.

Dacă acum ne întrebăm care este energia sufletească pe care politicul o cultivă și care este atmosfera în care el se dezvoltă, putem spune că ele sunt acelea ale puterii. Sentimentului puterii și dorința de a o exercita sunt notele sufletești de care politicul are mai multă nevoie, pentru că, sprijinindu-se pe ele, izbutește el să realizeze intenția profundă a valorii sale: aceea de a impune punctul ei de vedere. Dar trăirea puterii, oricât de paradoxală ar părea împrejurarea la prima ei formulare, îl aduce pe politic să depășească punctul său de vedere, să simtă că se apropie de poziția și perspectivele moralei. Într-adevăr, puterea este generoasă, ea ajunge în curând să se concepă pe sine ca un mijloc, nu ca un scop și, desigur, o vorbă ca aceea a marelui om politic care a fost Frederic cel Mare, regele Prusiei, vorba că el nu este decât „servitorul Statului" este manifestarea unui ins care adâncind în sine sentimentul puterii, îl dezvoltă până a deveni generos și plin de uitare de sine.

Dar trăirea puterii este, în același timp, trăirea unor limite. Nu există putere oricât de mare care să nu ajungă curând la conștiința granițelor ei. Și atunci, în această împrejurare, se dezvoltă în sufletul politicului situația sufletească a singurătății morale. Solititudinea internă este un afect care a urmărit totdeauna pe geniile politice. O anumită mizantropie, un pesimism caracteristic, răsună adesea din cuvintele și din atitudinea conducătorilor politici. Din această stare sufletească izbucnește impresionanta vorbă a șefului revoluționar francez Danton, pe vremea când se afla în închisoare, vorba că „umanitatea mă plictisește" (*l'humanité m'ennuie*). Aceeași stare de spirit, făcută din nevoia de a se izola de oameni și din asprime față de ei, a caracterizat și atitudinea unui om de talia lui Clémenceau. Dar această mizantropie, acest aspru pesimism pe care-l auzim răsunând din manifestările atâtor mari realizatori politici, poate că nu este decât contrapartea unei mari iubiri de oameni, a unui entuziasm generos pentru ei. Oboseala de oameni, îmbinată cu interesul pentru soarta lor colectivă și cu dorința pasionată de a-i servi, este un complex de sentimente și atitudini pe care omul politic de seamă îl găsește la capătul exercițiului puterii sale.

În sfârșit, trăirea puterii îl conduce pe omul politic nu numai la sentimentul limitelor care îl separă de restul oamenilor, dar la acea graniță până la care se întinde orice putere omenească. La această limită apare sentimentul mărginirii sale ca om, față de ceea ce îl depășește ca atare, sentimentul dependenței față de Dumnezeu. De aceea, adeseori, în sufletul marilor oameni politici, vedem asociin-

du-se stărilor sufletești amintite până acum o profundă religiozitate. Caracteristic în această privință a fost cancelarul Bismarck, la care o luciditate extremă a privirilor, o totală lipsă de iluzii cu privire la calitatea oamenilor pe care trebuia să-i manevreze, o putere sigură și aspră de a se dirija pe sine și pe alții, se împreuna cu acel sentiment al dependenței mistice față de puterea care guvernează destinele omenești, despre care mărturisesc atâtea din scrisorile și însemnările sale intime.

Iată cum, examinând figura marilor oameni politici, a acelora care au adâncit perspectiva valorii lor proprii, îi vedem înaintând până la ceea ce pare antipodul situației lor, până la punctul de vedere al moralei și al religiei: încă o exemplificare a posibilității de resolidarizare a valorilor în unitatea structurii sufletești.

* * *

Pentru că acum am încheiat lunga serie a comparațiilor dintre valori, cu care ne-am ocupat în ultimele capitole, este poate necesar să vă reamintesc care a fost utilitatea analizelor asupra cărora ne-am aplicat atâta timp. Mai întâi, vă atrăsesem atenția că așa numita criză a culturii moderne, rezultă din izolarea valorilor, din faptul că oamenii culturii noastre trăiesc cu exclusivitate unele valori, nesocotind însă pe cele cu care ele s-ar putea întruni în unitatea unui suflet omenesc complet. Arătând că această situație a devenit necesară muncii de specialitate a civilizației moderne, atrăgeam în același timp atenția asupra faptului că aceeași împrejurare a fost făcută vinovată de criza care este resimțită de sufletele purtătorilor de valori în cultura modernă. Arătam mai departe că acest conflict nu izvorăște din firea specializării însăși, ci numai din faptul că specializarea nu este în toate aceste cazuri destul de departe împinsă, că ea nu este trăită cu toată intensitatea. Și atunci, ne întrebăm dacă conceptul structurii sufletești, pregătit în cercetările psihologice mai noi, n-ar putea să ne indice drumul la capătul căruia valorile se pot resolidariza între ele în unitatea acestei structuri.

Despre această putință teoretică ne puteau sta ca dovadă două împrejurări. Mai întâi, aceea că luând în considerare culturile umane ca produse ale structurii sufletești, valorile dovedeau a întreține o anumită comunicație între ele, că există un aer de rudenie, o adaptare continuă a valorii teoretice la valoarea religioasă sau la valoarea morală în interiorul aceleiași culturi, o împrejurare care ne îngăduie să ne explicăm, de pildă, afinitatea profundă între o catedrală gotică și un sistem de filosofie scolastică etc. Aceeași împrejurare ne permite, în al doilea rând, să interpretăm unele din pro-

dusele culturii omenești prin valori deosebite de acelea pe care ele le întrupează, adică să interpretăm filosoficește arta sau să interpretăm artisticește filosofia, niște exerciții pe care critica le-a executat de nenumărate ori.

Astfel de constatări întăreau în noi convingerea că valorile se pot resolidariza. Am încercat atunci să vedem care este rezultatul analizei în cazul conflictelor celor mai reprezentative dintre valori, ca acela dintre economic și teoretic, dintre artă și morală, dintre religie și știință sau dintre morală și politică. În toate aceste împrejurări, încercând să ne reprezentăm ceea ce rezultă din adâncirea unora dintre valori, am văzut că există în chip incontestabil posibilitatea teoretică și practică de a străbate la valoarea constituită ca antipodul lor. Rezultatul acesta este unul din cele mai prețioase pe care filosofia culturii le poate recomanda omului de azi.

B. a. Teoria materială a culturii

1.a. Condițiile materiale ale culturii

XI
TEORIA MEDIULUI

În capitolul trecut am încheiat una dintre secțiile principale ale expunerii noastre și anume aceea pe care am anunțat-o încă de la început sub titlul „teoria formală a culturii". În această parte a dezvoltărilor noastre, am definit cultura drept creație de valori. Diferențiind această formulă am arătat apoi că așa-numitul act cultural subiectiv este acela care introduce, prin fapta spirituală, un obiect în sfera unei valori, în timp ce actul cultural obiectiv este acela care prin aplicarea activă asupra unui material, izbutește să producă un bun. În aceeași ordine de idei, am arătat care sunt valorile, care sunt conflictele dintre ele, răspunzătoare de așa-numita criză a culturii moderne și care este posibilitatea aplanării acestor conflicte, ținând seamă de faptul central al unității structurii sufletești. Trecem astăzi la o a doua despărțire importantă a studiului nostru și anume aceea pe care o vom numi „teoria materială a culturii". Așadar, după ce ne-am întrebat ce este cultura, ne vom întreba de aci înainte ce forme speciale dobândește ea. Formele pe care cultura le îmbracă sunt determinate de trei serii de fapte. Mai întâi, *condițiile* culturii. Formele culturii sunt determinate apoi de *mij-*

loacele pe care ea le întrebuinţează ca să-şi realizeze *idealurile* ei, adică de a treia ordine de fapte, pe care în precizarea materială a fenomenului culturii va trebui s-o luăm în consideraţie. Începem cu expunerea condiţiilor culturii.

Care sunt condiţiile culturii? Care sunt faptele care o condiţionează, determinând-o, dându-i o formă sau alta? Sunt, mai întâi, condiţiile ei naturale, mediul ei cosmic. Sunt apoi acele condiţii dependente de mediul cosmic şi care alcătuiesc laolaltă genul de producţie economică şi, în sfârşit, este unitatea antropologică mai largă căreia o cultură îi aparţine. Conceptul rasei va avea însă nevoie de precizări. Vom mai întâlni în cursul expunerii şi alte condiţii ale culturii. Amintirea grupului de condiţii enumerate ne poate ajunge deocamdată.

În ceea ce priveşte condiţionarea cosmică a culturii, trebuie spus că ideea a apărut încă din veacul al XVII-lea, o dată cu acea bogată revărsare a spiritului ştiinţelor naturale în universalitatea preocupărilor omeneşti, un fenomen pe care îl favorizase înflorirea cartesianismului. O dată cu cartesianismul, ştiinţele naturii încep să domine universul spiritual; metodele şi punctul lor de vedere încep să fie adoptate în mod general de către toate ştiinţele, chiar de către acelea ale spiritului. De aceea, în celebra polemică angajată în veacul al XVII-lea între reprezentanţii anticilor şi ai modernilor, (adică între aceia care socoteau că anticii posedau o superioritate incontestabilă şi că modernii n-aveau ceva mai bun de făcut decât să-i imite, şi între tabăra de gânditori care susţinea că modernismul reprezintă un progres faţă de Antichitate, deoarece legea de dezvoltare a omenirii este progresul) unul din punctele câştigate a fost constatarea diferenţelor omeneşti, constatarea că omenirea se diferenţiază de-a lungul vieţii ei. Şi atunci, preocupat de a găsi condiţiile acestei diferenţieri, nu este de mirare că unul dintre gânditorii cei mai activi în această polemică, cartesianul Fontenelle încearcă să explice deosebirea semnalată prin condiţiile felurite ale solului în care cultura omenească se dezvoltă. De aceea, chiar în scrierea care alcătuieşte contribuţia sa cea mai importantă în problema deosebirii dintre antici şi moderni, în cunoscuta *Digression sur les antiques et les modernes*, îl vedem pe Fontenelle făcând constatări ca cele ce urmează: „Diferitele idei — scrie Fontenelle — sunt întocmai ca plantele şi florile care nu trăiesc deopotrivă de bine în orice fel de climat. Poate că pământul francez nu este propriu raţionamentelor pe care le făceau egiptenii, după cum nu este propriu pentru a face să crească palmierii. Şi fără a merge atât de departe, poate că portocalii care nu trăiesc aci tot atât de uşor ca în

Italia, marchează, în același timp, o anumită formă de spirit, pe care nu o avem la fel în Franța. Este totdeauna sigur că luând în considerare înlănțuirea și dependența reciprocă care există între toate părțile lumii materiale, diferențele de climat, care se fac simțite în plante, trebuie să se întindă până în creierii omului și să-și producă acolo efectele lor." Iată deci afirmată cum nu se poate mai precis dependența pe care spiritul omenesc creator de cultură o întreține cu mediul său cosmic, conceput deocamdată ca ambianță climaterică. Principiul o dată fixat, el reapare într-o sumă de opere contemporane sau mai târziu. Se citează, în această privință, texte din poeți, chiar din Corneille și Boileau; se citează texte din autorii mai mărunți ai epocii, ca de pildă Madame Dacier, traducătoarea lui Homer și autoarea cunoscutului eseu *Despre corupția gustului*. Din această idee revine, ca preocupare centrală și ca bază principală de demonstrație, într-o importantă operă de la începutul secolului următor, în opera Abatelui Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* din 1719, unde clima e făcută răspunzătoare de faptul că predispoziția artistică este la unele popoare mai puternică, la altele mai slabă. Ba chiar, Dubos crede că poate întinde importanța acestui factor atât de departe încât nu numai clima generală în care trăiește un popor este răspunzătoare de aptitudinile sale, dar chiar condițiile climaterice speciale în care un om se dezvoltă sunt cauzele eficiente ale aptitudinelor sale proprii.

Ideea influenței climatului, ca expresie principală a mediului cosmic, reapare cu puțini ani mai târziu, la scriitorul politic Montesquieu, în opera sa *L'esprit des lois*. Dar în *L'esprit des lois*, după cum veți vedea îndată, mediul cosmic este înțeles într-un sens mai larg: el nu mai desemnează numai clima, așa cum ați văzut că lucrurile se petrec la Fontenelle și la Dubos, ci și alte realități, pe care le vom identifica îndată. Ar fi greu să urmărim pe Montesquieu în toate explicațiile menite să arate partea de contribuție a mediului cosmic în producerea fenomenelor culturale, în special în cultura politică, în instituții. Mediul cosmic, ca și la predecesorii săi, este la Montesquieu mai întâi climă, iar clima este, în primul rând, temperatură. Cum va fi temperatura unei țări, așa va fi sufletul acelui popor și preocuparea lui Montesquieu tinde să arate că instituțiile țărilor sunt acordate cu felul sufletelor popoarelor care au creat acele instituții, acordate în dublul înțeles de conformitate sau de opoziție. Clima, concepută ca temperatură, modifică într-un fel oarecare caracterele. Această modificare poate consista în vicii de caracter și atunci Montesquieu se aplică să arate că legile, moravurile sau instituțiile acelor țări au de scop să corecteze, să combată

aceste vicii. Când însă rezultă din acele împrejurări o bună influență, o deprindere sufletească cu sens și valoare pozitivă, atunci legile și instituțiile sunt adaptate prin conformitate, nu prin opoziție. În dezvoltarea acestor idei, observă Montesquieu că fibrele musculare se contrag la frig și se dilată la căldură. Căutând să verifice principiul prin experiment, el ne descrie cum a examinat cu atenție o limbă de bou, până când a putut descoperi extremitățile nervoase gustative, răspândite în suprafața acestui organ. A lăsat-o să se congeleze și a observat contractarea papilelor respective. A lăsat-o iar să revină la temperatura normală, pentru a constata dilatarea acelor extremități nervoase, obținând astfel dovada prin analogie că lucrurile trebuie să se întâmple la fel și la oameni, pentru cazul întregului corp. Pornind de la aceste constatări, Montesquieu arată că în organismele în care fibrele se contrag, activitatea sângelui este mai puternică pe când aceeași activitate este mai slabă, acolo unde fibrele sunt de obicei dilatate. Când presiunea sângelui este mai mare prin contragere, atunci inima lucrează mai activ și circulația este mai vie. Dimpotrivă, când fibrele sunt mai dilatate, circulația este mai lentă. Pentru Montesquieu, această îndoită împrejurare climaterică este deci răspunzătoare de felul activ, energic al omului din Nord și de caracterul mai indolent al meridionalului. Dar contracțiunea și dilatarea ating și extremitățile nervoase, mai exigue la nordic și mai largi la omul din Sud. Omul de sud întâmpină deci lumea cu o suprafață sensitivă mai întinsă decât aceea a nordicului. Din această pricină meridionalul este mai sensibil, pe câtă vreme nordicul are o anumită insensibilitate, și Montesquieu, umanitaristul, apărătorul libertăților, reformatorul principiilor politice în lumea modernă, afirmă odată, cu toată seriozitatea, că această insensibilitate a omului din Nord este atât de mare, încât trebuie să jupuim de viu pe un nordic ca să simtă ceva.

Mediul cosmic, care înseamnă până acum climă, și anume temperatură, înseamnă mai departe configurație geografică. Iată configurația geografică a Asiei, unde câmpiile sunt foarte întinse, unde izvoarele secând ușor, fluviile încetează a mai fi obstacole, unde vasta întindere a terenului liber s-a putut deschide cuceririlor îndrăznețe și întronării despotismului. Iată deci configurația geografică a Asiei făcută răspunzătoare de puternicele regimuri despotice instalate în cadrul ei. Dimpotrivă, în continentele și țările muntoase, acolo unde oamenii se pot apăra la adăpostul întăriturilor gigantice ale munților, popoarele au fost totdeauna inspirate de duhul libertății.

În sfârşit, pe lângă configuraţia geografică, aş vrea să amintesc a treia accepţiune pe care noţiunea de „mediu cosmic" o ia la Montesquieu, şi anume natura solului. Într-adevăr, după cum solul este steril sau fertil, vom avea un caracter mai energic, mai aplicat la muncă, mai îndârjit la fiii pământurilor avare şi un fel de a fi mai indolent la fiii solurilor fertile, adică la aceia care ştiu că pot să se bucure oricând de darul generos al naturii. Iată ceea ce devine la Montesquieu noţiunea de mediu cosmic, cu câte accepţiuni variate se îmbogăţeşte ea.

În istoricul aceleiaşi probleme, trebuie să trecem acum în veacul al XIX-lea, pentru a aminti numele unui important cercetător, unul din aceia care au împins mai departe şi cu mai multă consecvenţă punctul de vedere al ştiinţelor naturii în studiile istorice. Acest cercetător este Buckle, a cărui carte, *Istoria civilizaţiei în Englitera* (1857), a fost mult citită în vremea sa şi a avut o profundă influenţă asupra concepţiilor ştiinţifice mai noi. Pentru Buckle, mediul cosmic cuprinde următoarele elemente: mai întâi climatul, ca la toţi predecesorii săi, apoi felul producţiei pe care împrejurările cosmice ale unui loc îl favorizează, apoi natura solului şi configuraţia fizică a ţării, ceea ce numeşte Buckle „geografia fizică", în sfârşit aspectul general al naturii. Considerând unele din aplicaţiile acestor idei, iată mai întâi, în ce poate consta influenţa climei asupra creşterii civilizaţiei. Despre această influenţă, Buckle nu afirmă că se produce în mod direct — cum am văzut la toţi gânditorii amintiţi mai înainte — ci prin intermediul unei categorii economice: acumularea de bogăţii. Civilizaţia, în special cea intelectuală — căci de ea se ocupă mai ales Buckle — este dependentă de bogăţie. Numai acolo unde este exces, unde grijile vieţii sunt mai mărunte, numai acolo omul poate să găsească acel „otium" de care vorbeau latinii şi care permite cultivarea intereselor teoretice desinteresate. Bogăţia recoltelor este însă evident că atârnă de climat, adică de căldura şi umiditatea atmosferică, apoi de fertilitatea solului şi de configuraţia geografică, pentru că pământul pentru a-şi da tot rodul lui trebuie să dispună de irigaţii naturale, de râuri abundente care să-l ferească de secetă.

Bogăţia nu atârnă însă numai de aceste condiţii naturale, ci şi de un factor uman — observă Buckle — anume de energia şi regularitatea muncii. Numai popoarele care au deprinderea de energie şi consecvenţă în muncă, sunt producătoare de bogăţii. Dar aceste două însuşiri sunt, la rândul lor, influenţate de condiţiile cosmice, pentru că numai într-o climă temperată aceste însuşiri se pot dezvolta, pe când într-o ţară de sud, sub un cer incandescent, nici ener-

gia, nici perseverența n-ar putea fi destul de dezvoltate. Iată prin urmare cum condițiile în care producția e pusă sau acelea în care omul se dezvoltă, pentru a ajunge la capacitatea de care are mai multă nevoie în producere de bogății, determină nu numai formele, dar și valoarea civilizațiilor omenești.

Dar civilizația este condiționată nu numai de mediul cosmic, ci și de genul producției, determinat la rândul lui de ambianța cosmică. În această ordine de idei arată Buckle cum nordicii au nevoie de alimente conținând mult carbon, fiindcă arderile sunt foarte puternice în climatul lor. Oamenii din Sud au dimpotrivă nevoie de alimente care conțin mult oxigen, fiindcă arderile sunt în regiunile calde mai mici, și atunci este necesară o provizie internă de oxigen care să le accelereze. S-a constatat însă că alimentele conținând mai mult carbon sunt totdeauna mai scumpe și mai greu de procurat decât acele care conțin mai mult oxigen. Alimentele conținând mult carbon, ca de pildă carnea animalelor, se procură apoi prin dezvoltarea unor aptitudini speciale de luptă, necesare pentru uciderea unor animale adeseori feroce. Alimente care conțin mult oxigen sunt însă fructele, pe care cu gestul cel mai comod, cu mișcarea cea mai indolentă, cineva le poate culege din pomul care crește în livada sa. Astfel din nevoia de a se alimenta într-un fel sau altul, determinată de condițiile speciale ale climatului, iată cum se dezvoltă însușiri de vigoare și curaj, ca la oamenii din Nord, sau deprinderi de lene și indolență, cum Buckle crede a putea stabili la popoarele meridionale.

În sfârșit, după ce a urmărit producția bunurilor, Buckle studiază distribuția lor în raport cu condițiile cosmice. În această privință, el observă că în țările cu climă caldă, în țările care se bucură de o mare fertilitate a solului, populația se înmulțește excesiv și oferta mâinii de lucru devenind foarte mare, salariile scad în consecință. Dimpotrivă, în țările în care populația se hrănește cu alimente care conțin mult carbon, în care pământul este mai puțin rodnic, cerul mai puțin clement și lupta pentru existență mai grea, în țările Nordului, populația se mărește mai încet și salariile devin mai ridicate. Astfel se instalează o diferență de condiții economice, fundamentul pe care se sprijină și diferența de regim politic, fiindcă aceste două lucruri Buckle socotește că sunt în legătură: inegalitatea extremă a condițiilor economice este pentru el și o explicație a inegalității politice dintre clasele sociale; mai mică în Nord, mai mare în Sud.

În sfârșit, trecând la aspectul general al naturii Buckle observă că sunt regiuni în care peisajul prezintă o configurație sublimă, în care fluviile mari, flora abundentă și fantastică sugerează neconte-

nit imaginației gânduri de dincolo de lume, face să treacă prin sufletul oamenilor un fior de misticism. Dimpotrivă, în peisajele în care elementul sublim este atenuat, în care natura este mai degrabă grațioasă sau plină de măsură în aspectele ei, imaginația este mai puțin vie și în locul rămas liber prin menținerea ei în limite mai modeste, pot să se dezvolte alte însușiri sufletești și anume inteligența creatoare de cultură intelectuală.

Iată, în puține cuvinte, în ce consistă teoria lui Buckle. Ea este interesantă pentru că dă o dezvoltare mai mare conceptului de mediu cosmic și pentru că pune într-o vie lumină idealurile de cultură ale lui Buckle: știință, democrație, libertate, o multiplicitate de tendințe care se întrunesc într-o structură psihică unitară.

Cu aceasta însă istoricul problemei este aproape terminat, fiindcă în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, după ce s-a produs marele sistem al lui Buckle, căruia i-am putea alătura *Filosofia artei* a lui Taine, interesul explicației faptelor istorice spirituale prin legi ale naturii fizice, devine mai slab. Istoria, și o dată cu ea toate științele spirituale ale omului, ajung acum la o conștiință a independenței lor; ele își dau seama că metodele naturaliste nu le pot fi de mare folos, pentru că obiectul lor propriu, original, nu este stabilirea de legi generale, ci fixarea de aspecte particulare, de structuri originale, reprezentative. Încercări ca acele ale lui Montesquieu, Buckle și Taine devin acum din ce în ce mai rare și atitudinea noastră critică față de ele devine în consecință mai ușoară. Astfel, dacă ne întrebăm care este valoarea mediului, privit ca o condiționare a culturii omenești, răspundem că ea nu trebuie să fie apreciată cu exagerare. Într-adevăr, mediul cosmic pentru a deveni o condiție a culturii, trebuie să fie valorificat de om. Cu bună dreptate s-a pus în legătură orientarea industrială pe care au luat-o civilizațiile moderne cu marile provizii de cărbune care se găsesc în subsolul țărilor unde aceste civilizații s-au dezvoltat. De ce însă bogatele mine de cărbune, care se găsesc în subsolul unor țări de colonizare europeană (cum sunt Statele-Unite) n-au dezvoltat acolo civilizații industriale, înainte de venirea europenilor? Pentru că — răspunsul este inevitabil — mediul nu fusese valorificat de om. Nu mediul ca atare este prin urmare condiția culturii, ci mediul întrucât este valorificat, resimțit într-un fel determinat și pus în legătură cu reprezentarea unor anumite scopuri.

Este apoi limpede că dacă mediul cosmic are o netăgăduită însemnătate, aceasta atinge gradul cel mai însemnat în civilizații mai primitive și scade pe măsură ce civilizația se dezvoltă. Într-adevăr, unul dintre semnele cele mai caracteristice ale unei civilizații înain-

tate este tocmai progresiva neatârnare a omului de mediu, o neatârnare la care contribuie mai întâi perfecționarea mijloacelor tehnice, împrumutate într-o măsură din ce în ce mai mare unor energii generale ale naturii, ca aburul, apa, electricitatea. În felul acesta, condițiile diferențiale ale peisajului în care o civilizație se dezvoltă, devin mai puțin hotărâtoare în determinarea felului ei propriu. Mediul cosmic, incontestabil în acțiunea lui, are totuși o eficiență limitată și această constatare este adaosul pe care filosofia modernă a culturii o poate aduce teoriilor tradiționale ale mediului.

XII
CONDIȚIONAREA ECONOMICĂ A CULTURII

Importanța condiționării economice în dezvoltarea culturii umane, a fost postulată nu numai într-o lucrare ca aceea a lui Buckle, despre care ne-am ocupat în capitolul trecut, dar și într-o scriere anterioară care a avut un mare răsunet teoretic și practic, în celebrul manifest comunist de la 1847, adresat muncitorimii internaționale de către teoreticienii și militanții politici Karl Marx și Friedrich Engels. În acest text relativ restrâns, întâmpinăm punctul de vedere al socialismului științific, punct de vedere care interesează de aproape problema în fața căreia dorim să ne oprim acum.

Să analizăm câteva din pasajele manifestului din 1847 relative la condiționarea economică a culturii omenești, adică la ceea ce se numește cu o formulă, foarte răspândită de atunci, concepția materialistă a istoriei. „Cultura — scrie manifestul — a cărei pierdere burghezia o deplânge, nu înseamnă altceva pentru imensa majoritate a proletariatului, decât pregătirea de a o transforma într-o mașină. Acuzația voastră e zadarnică — se adresează manifestul, burgheziei —, întrucât este cu neputință să se aplice revendicării noastre ca proprietatea burgheză să se desființeze, măsura noțiunilor

curat burgheze, precum libertate, cultură, drept ş.a.m.d. Însăşi ideile voastre nu sunt decât produsul raporturilor producţiei şi proprietăţii burgheze, după cum şi dreptul vostru nu este altceva decât voinţa clasei voastre prefăcută în lege, voinţă al cărei conţinut este determinat de condiţiile materiale de existenţă ale clasei burgheze. Ideea interesată, după care prefaceţi în legi veşnice ale naturii şi ale raţiunei raporturi sociale istorice şi trecătoare, născute din modul vostru de producere, era împărtăşită de toate clasele stăpânitoare trecute şi dispărute în cursul evoluţiei istorice, şi când a fost vorba de acestea, voi le-aţi criticat... Ceea ce aţi înţeles însă pentru proprietatea antică, ceea ce aţi admis pentru proprietatea feudală, nu voiţi să pricepeţi atunci când este vorba de proprietatea burgheză." Iată cum nu se poate mai limpede afirmat punctul de vedere că toate ideile culturii noastre ar fi determinate de condiţiile economice ale societăţilor moderne.

Care este semnificaţia concepţiei materialiste a istoriei? V-am spus că întregul cerc de probleme în faţa căruia ne găsim opriţi acum, a rezultat din tendinţa de a aduce istoria sub punctul de vedere al ştiinţelor naturale, cu scopul de a obţine şi în studiile istorice gradul de precizie la care ajunseseră mai înainte ştiinţele naturii. Trebuie deci observat din capul locului că materialismul istoric este o consecinţă a tendinţei generale de a aduce istoria sub punctul de vedere al ştiinţelor naturale. Acelaşi gen de servicii făceau mai înainte teoria mediului, aşa cum o formulase la vremea lui un Montesquieu, apoi un Buckle şi Taine.

S-a observat adesea că explicaţia unică prin influenţa mediului nu istoveşte diferenţele între feluritele cercuri culturale omeneşti. Căci iată două popoare care au locuit în aceleaşi condiţii de mediu, iată pe grecii antici şi pe turcii moderni. Culturile respective nu seamănă însă deloc între ele şi, astfel, explicaţia unică prin mediu, pe care un Montesquieu o socotea suficientă, nu poate să dea socoteală de diferenţa care persistă în ciuda similitudinii ambianţei. Materialismul istoric, care nu se opune, ci completează teoria mediului crede că poate împinge mai departe explicaţia diferenţelor culturale, progresând de la postularea mediului ca o raţiune suficientă, la cercetarea acelor cauze derivate din el, pe care le înglobăm sub numele de gen al producţiei economice. Vom vedea însă îndată că această nouă formă a naturalizării istoriei, pune unele probleme.

Astfel, mai întâi, materialismul istoric valorifică un punct de vedere care a dominat dezvoltarea ştiinţelor în veacul trecut şi, în special, dezvoltarea acelor ştiinţe ale naturii care erau acum înălţate la rangul unui model şi pentru ştiinţele istorice, punctul de

vedere al determinismului. Desigur, o părere foarte răspândită este aceea că istoria este produsul voinţei umane, conştientă de sine. Atunci când vorbim de influenţa oamenilor mari, atribuim evenimentele istoriei hotărârilor individuale ale şefilor de state şi admitem implicit propoziţia filosofică, potrivit căreia liberul arbitru individual este răspunzător de cursul pe care istoria l-a luat în trecut. Dar liberul arbitru se găseşte la antipodul poziţiei filosofice a determinismului şi, în măsura în care istoria trebuie să ajungă la gradul de precizie al ştiinţelor naturale, ea se vede obligată să accepte poziţiile determinismului.

Fireşte, nu totdeauna s-a crezut aşa. Ideea determinării prin conştiinţă şi prin liberul arbitru era într-o vreme mult mai răspândită. Ea a fost de pildă ideea teologilor, care hipostazau liberul arbitru în forma Providenţei divine. Ea a fost apoi ideea juriştilor şi a politicilor, care socoteau că prin opera lor legislativă sau prin gesturile lor de conducători, pot îndruma cu adevărat destinul lumii. Dezvoltând o astfel de vedere, istoria a fost multă vreme istoria categoriei politice; statul şi dreptul au fost considerate, timp îndelungat, drept adevăratul subiect al istoriei. Politica era înţeleasă, în tot acest timp, drept resortul forţei propulsive a evenimentelor lumei.

Dar concepţia tradiţională a istoriei, aşa cum se constituise din Renaştere şi până în veacul al XVIII-lea, era călăuzită nu numai de reprezentarea atotputerniciei politice, dar şi de ideea că istoria nu este altceva decât terenul în care se realizează treptat tendinţa imanentă a dreptului natural. Se postula, cu alte cuvinte, un conţinut omenesc general, o avere de principii juridice, un sistem invariant al echităţii şi se afirma apoi că sensul vieţii istorice n-ar fi altul decât acela de a o face din ce în ce mai receptivă pentru aceste principii generale ale conştiinţei omeneşti. Nedreptatea socială este a trecutului, ni se afirmă într-o astfel de concepţie optimistă a istoriei; dreptatea socială este a viitorului. Prezentul însuşi ar reprezenta faţă de trecutul barbar o înaintare către această ţintă imanentă.

Aceste două propoziţii sunt însă deopotrivă combătute de materialismul istoric, mai întâi pentru motivul că noua viziune despre lume a socialiştilor socoteşte că forţa propulsivă a culturii, este angrenată în sistemul general de energii ale naturii şi că rezultatele ei nu pot fi altceva decât produsele unui determinism implacabil. În al doilea rând, ideea istoriei concepută ca o realizare treptată a dreptului natural, este şi ea combătută de materialismul istoric, întrucât noţiunea de drept natural, aşa cum a ajuns la formularea ei juridico-filosofică în veacul al XVII-lea şi al XVIII-lea, cu un Puffen-

dorf, un Grotius, un Rousseau și alții, se dovedea a nu avea alt conținut decât acela al principiilor de bază ale vechiului drept roman, afirmat ca un model tipic și ca un ideal permanent al societăților omenești de către burghezia Renașterii, care se servea de o astfel de armă pentru a combate dreptul cutumiar feudal, pus în calea liberei ei expansiuni. Istoria materialistă răstoarnă astfel toate postulatele tradiționale ale disciplinei și dă putința dezvoltării ei către mai multă rigoare științifică. Noua orientare pe care au luat-o la un moment dat studiile istorice nu poate fi nicidecum înțeleasă fără intervenția materialismului istoric.

Am spus că concepția materialismului istoric se găsește într-o strânsă dependență de aceea a teoriei mediului. Lucrul este evident. Totuși adâncind problema, observăm și o însemnată diferență între teoria mediului și punctul de vedere al materialismului istoric, asupra căreia am dori să atragem atenția. Într-adevăr, după teoria mediului, formele felurite pe care cultura le-a luat în cursul timpului, sunt atribuite deosebirilor de mediu. Până la un punct, materialismul istoric pare să afirme același lucru, făcându-ne să înțelegem cum deosebirile culturale derivă din acelea de regim economic. Teoria mediului acceptă însă diferențele culturale ca pe niște date ireductibile. Implântarea în peisaj a culturii omenești este o dată pe care teoria mediului o primește ca pe o realitate imuabilă și elementară. Nu aceeași este însă vederea materialismului istoric, pentru care există o unitate a procesului economic, indiferent de locul în care el se desfășoară. Toate societățile omenești, afirmă materialismul istoric, sunt menite să treacă prin aceleași faze economice, toate îndreptându-se către momentul în care capitalurile și instrumentele de lucru adunându-se în câteva mâini, etatizarea lor devine ușoară. Aci se pronunță deci deosebirea dintre materialismul istoric și teoria tradițională a mediului. Materialismul istoric nu primește ideea diferențelor culturii omenești ca pe niște date fatale, ca pe un fel de a fi, rezultat din înrădăcinarea unei culturi în peisajul în care se dezvoltă. Materialismul istoric constatând diferența, nu o socotește fatală; el afirmă așadar unitatea de plan a istoriei omenești, pe când teoria mediului admite existența unor diferențe ireductibile în câmpul culturii. Dacă nu ar fi primit postulatul acesta, reprezentanții noii concepții ar fi trebuit să soluționeze problema culturii în același fel ca Buckle, care credea că există o finalitate a istoriei constituită din tezaurul de principii al civilizației occidentale din vremea sa, în care se cuprindea ideea de libertate, preponderența intelectului, prosperitatea economică. Despre această civilizație, Buckle socotea apoi că nu este posibilă, în gradul

realizărilor ei celor mai înalte, decât atunci când se sprijină pe temperamentul, felul de viaţă şi condiţiile de muncă ale popoarelor nordice. Astfel, după ce constatase multipla varietate a culturii omeneşti, Buckle izolează între aceste aspecte diverse, pe unul din ele, şi anume pe acela al popoarelor nordice, ba chiar pe acela al civilizaţiei engleze, şi îl înalţă la rangul adevăratului model al tuturor celorlalte culturi.

Obiectivitatea cere să afirmăm că materialismul istoric a însemnat fără îndoială un mare progres ştiinţific. Faptul că istoria şi cultura omenească sunt determinate de factori economici, era o împrejurare cu totul neglijată altădată, dar care astăzi nu mai poate fi trecută cu vederea. În orice scriere istorică ştiinţifică, explicaţia evenimentelor s-a completat, de la un timp, şi prin valorificarea condiţiilor economice. Obiecţia ce se poate însă adresa materialismului se îndreaptă mai întâi faţă de spiritul său prea sistematic. Căci dacă este evident că există un determinism economic al formelor culturii, nu este la fel de limpede că nu există decât un determinism economic.

În al doilea rând, trebuie arătat că în materialism există o reprezentare metafizică de bază şi că, prin urmare, nu numai spiritul ştiinţific neprevenit conduce în toate împrejurările afirmaţiile sale. În adevăr, pentru metafizica tradiţională, acea a lui Descartes şi a urmaşilor săi, problema esenţială era problema substanţei. Care sunt substanţele lumii? Există una sau două? În ce raport stau aspectele concrete ale lumii faţă de aceste substanţe? Sunt aceste aspecte atributele sau modurile substanţei? Cum se face trecerea de la substanţă la moduri sau atribute? Acestea sunt problemele care au dominat cugetarea filosofică a Europei, începând din veacul al XVII-lea şi care au provocat marile sisteme filosofice ale lui Descartes, Leibniz, Spinoza. Ideea de a găsi substanţa realităţii, adică temelia simplă, elementară, ireductibilă, din care se dezvoltă toate lucrurile lumii concrete, această idee poate fi recunoscută şi în reprezentarea unei infrastructuri economice. Faţă de această realitate substanţială, aspectele culturii n-ar fi decât nişte moduri sau atribute. Dar o ştiinţă într-adevăr neprevenită nu este aceea care se hotărăşte cu uşurinţă a afirma o realitate simplă, în raport cu care şi ca un produs de derivaţie, poate fi înţeleasă realitatea concretă şi multiplă a lumii. Oriunde găsim această simplificare monistică, această concentrare a varietăţii lumii într-un aspect fundamental şi unic, acolo recunoaştem în acelaşi timp şi vechea idee metafizică a substanţei. Că o astfel de reprezentare metafizică trebuie să fi stăpânit mintea lui Marx este sigur. Acesta era un elev al lui Hegel,

metafizician monist el însuși, afirmând la baza realității tot prezența unei substanțe unice. Pentru Hegel, această substanță care străbate ca un curent subteran întreaga istorie, era însă ideea, logosul. Dintr-un anumit punct de vedere poziția lui Marx rămânea aceeași, cu diferența că substanța monistic-spirituală a lui Hegel, devine material-economică. A recunoaște însă ceea ce este reprezentare metafizică aci înseamnă a limita valoarea acestei teorii, oricât de importantă și oricâte servicii ar fi adus ea în explicarea faptelor istoriei și ale culturii.

În sfârșit, este adevărat că factorii spirituali n-au ei nici un fel de influență în desfășurarea vieții istorice? Iată iarăși un lucru pe care nu l-am putea afirma. În adevăr, progresul științific din ultima vreme a adus scrierile unor gânditori economiști, ca de pildă aceea a cugetătorului de mari merite Max Weber, în opera sa *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, care a arătat contribuția imensă pe care mentalitatea dezvoltată din Reformă a avut-o asupra evoluției economice a Europei. Dezvoltarea capitalistă modernă, răspunzătoare de civilizația burgheză, arată Max Weber, a fost produsă și de credința religioasă a oamenilor care au creat această civilizație. Prin urmare, nu numai că religiosul nu ar fi decât o simplă răsfrângere, o derivație a economicului, dar dimpotrivă economicul el însuși suferă uneori influența religiosului. Noi știm că valorile comunică între ele în unitatea structurii sufletești, încât avem la dispoziție motivele teoretice pentru a ne îndoi de valoarea procedeului care constă din a izola una din aceste valori și a o face conducătoarea tuturor celorlalte. Aceeași idee este confirmată atunci când se arată cum felul virtuților pe care etica reformată, și mai ales calvinistă, le solicită, erau tocmai virtuțile de care capitalismul avea mai multă nevoie: modestia, onestitatea, economia. Dar nu numai partea etică a puritanismului calvin a solicitat dezvoltarea capitalismului burghez, dar și metafizica acestei religii. Astfel Max Weber ne lămurește cum ideea pe care calvinismul o împrumută sistemului de gândire al Sfântului Augustin, ideea că suntem sortiți pedepsei sau mântuirii eterne, prin decretul fatal al Providenței și că ori care ar fi ostenelile vieții noastre, noi nu putem să ieșim din raza de prevedere a acestui decret divin, astfel de idei, spune Weber, au avut asupra mentalității oamenilor care îmbrățișaseră Reforma, consecința că numai socoteau viața aceasta ca o preparație pentru viața de dincolo, așa cum credeau în jurul lor catolicii. Ideea predestinării întărea mai degrabă dorința de a obține succes social și material în viață, fiindcă în norocul întreprinde-

rilor proprii oricine simte fulgerând ceva din destinul său cosmic, din rangul său în creație.

Nu putem urmări acum mai de aproape valoarea acestei ipoteze. Ea este numai un exemplu despre felul criticilor care se mai pot aduce marxismului și care se încadrează de fapt în modul de a înțelege cultura, afirmat de atâtea ori în cursul acestor capitole. Cultura este pentru noi creație de valori și resubiectivare a acestora. Ambele aceste acte sunt însă nu numai acte spirituale, dar și acte autonome și anticipatoare față de realitate. Mult timp mai înainte ca realitatea să devie primitoare pentru anumite valori, spiritul omenesc le afirmă și încearcă să le introducă în realitate. Acțiunea inventatorilor sociali, a tuturor acelora care propagă o idee mai înainte ca realitatea să devie receptivă pentru ea, dovedește că valorile anticipează realizarea. Cum este cu putință atunci ca valorile culturii să fie înțelese ca niște simple răsfrângeri ale realității și anume a laturii ei material-economice? Economicul este unul din factorii procesului social și cultural, dar nu este singurul. În unitatea structurii psihice, economicul corespunde cu celelalte valori, așa încât unul din faptele esențiale ale culturii, pus de atâtea ori în lumină în cursul acestei expuneri, este tocmai putința diverselor valori să se influențeze reciproc.

Nesocotirea autonomiei și unității conștiinței axiologice a omului este dificultatea concepției pe care am analizat-o, dar al cărei rol în dezvoltarea mai nouă a științelor istorice ca și în evoluția socială și politică a lumii moderne a fost dintre cele mai mari.

XIII
TEORIA RASELOR

Teoria despre influența mediului asupra culturii a produs alte două teorii consecutive, materialismul istoric și teoria raselor. Mediului cosmic i se atribuie în adevăr puterea de a modifica tipul antropologic al omului și, o dată cu aceasta, complexul lui moral, adică ceea ce cu un cuvânt se numește rasa lui. Ce este deci rasa? Este un concept clasificator, o noțiune rezultată dintr-o operație de grupare și diferențiere a speței omenești în mai multe clase, având fiecare anumite însușiri fizice și morale, obținute prin influența mediului și selecție naturală, și transmise prin ereditate. Ideea de a explica formele deosebite pe care cultura omenească le ia prin contribuția raselor este o idee rezultată din încercarea de a aduce științele istorice sub punctul de vedere al științelor naturale, împrejurare pe care am întâmpinat-o și în capitolele trecute, atunci când a fost vorba să analizăm teoria mediului și concepția materialistă a istoriei: În acest fel o aplică, de pildă, H. Taine în *Philosophie de l'art* și în *Histoire de la littérature anglaise*. Însă Taine nu se gândește nici un moment să valorifice rasele omenești în bune și rele, superioare și inferioare, capabile sau incapabile de cultură. Poziția

sa principală se reduce numai la afirmația că rasele contribuie la determinarea formelor speciale pe care cultura le ia. Gândul că între aceste rase s-ar putea stabili vreo gradație cât privește valoarea lor, rămânându-i străin lui Taine, este totuși reprezentarea care colorează părerile altor gânditori, despre care urmează să ne ocupăm acum.

Dar înainte de a face aceasta, trebuie arătat că încă din veacul trecut, o dată cu programul ideilor democratice, un curent care pornise din Revoluția franceză și se dezvoltase mai mult în medii latine, se trezește o reacțiune chiar în țara din care inițiativa revoluționară pornise, dar mai cu seamă în medii eterogene, de pildă în Germania. În această privință trebuie amintit numele lui Schopenhauer, care în *Lumea ca voință și reprezentare* sau în *Parerga și Paralipomena* interpretează contrastul dintre revoluționarismul latin și reacționarismul german atribuindu-l unor sisteme de cugetare, pe care le derivă din moșteniri de rasă deosebită. Un erudit istoric al doctrinelor germanice, E. Seillière, grupând tot materialul, a stabilit cu preciziune doctrina lui Schopenhauer în această privință. Care este caracteristica punctului de vedere revoluționar? Este, mai întâi, credința în rațiune și în liberul arbitru. Revoluționarism fără liber arbitru nu se poate concepe, de vreme ce revoluționarismul înseamnă o intervenție activă, de care numai hotărârea spontană a voinței proprii este răspunzătoare. Liberul arbitru atrage însă după sine ideea unui Dumnèzeu, adică a acelei făpturi, care posedă liberul arbitru suprem și căreia îi este datorită creația lumii. În constelația morală revoluționară ar intra deci și punctul de vedere teist. În sfârșit, în același complex moral intră și orientarea optimistă a spiritului, credința în posibilitatea progresului moral al omenirii, de vreme ce nimeni nu s-ar încumeta să întreprindă o acțiune revoluționară, câtă vreme ar socoti că aceasta n-ar fi capabilă să amelioreze destinele societății. Iată însă câteva puncte de vedere întrunite armonic în structura spirituală a latinilor care au făcut Revoluția și, după cum adaugă Schopenhauer, punctul de vedere iudaic. Într-adevăr, ceea ce trebuie să descoperim la originea oricărei concepții revoluționare este situația spirituală a Vechiului Testament, teistă prin excelență, animată de credința în liberul arbitru individual și de profetismul social. Toate aceste orientări, Schopenhauer crede a le putea recunoaște în vechea religie a evreilor, de unde ea s-ar fi transmis nu numai protestanților, raționaliștilor cartezieni, enciclopediștilor francezi și revoluționarilor de la 1789, dar și filosofilor germani Fichte, Schelling și Hegel, pe care

Schopenhauer i-a combătut adesea, de altfel nu numai pentru acest motiv.

Dacă luăm acum în considerație cealaltă constelație spirituală, opusă celei revoluționare, Schopenhauer crede a putea afla în ea o îmbinare a idealismului cu determinismul pesimist și cu panteismul, adică acea situație spirituală fixată în vechile texte ale înțelepciunii ariene de unde s-a transmis *Noului Testament*, a cărui inspirație ar fi profund deosebită de Testamentul Vechi, apoi în mistica creștină a celor 18 veacuri ce despart apariția creștinismului de timpul său, și în sfârșit, în filosofia lui Immanuel Kant și în propria lui filosofie. Toată această filiație îl face pe Schopenhauer să afirme că complexul analizat reprezintă moștenirea fundamentală a civilizației noastre, moștenire pe care trebuie cu orice preț s-o menținem în ciuda decadenței adusă de infiltrațiile contrarii. Evident, o justificare logică a acestui punct de vedere nu este cu putință. Întâmpinăm aci o preferință personală, ipostazată într-un principiu, într-un criteriu de valorificare în virtutea căruia principiile opuse sunt înfățișate ca inferioare. Dar dacă analizăm sociologicește ciudata antiteză construită de Schopenhauer, atunci lucrurile apar mai clare, pentru că vedem cum sentimentul reacțiunei germane se constituie prin opoziție față de cercul de idei al democrației apusene. Pentru a anula democrația în principiul ei, germanismul socotește a descinde din cele mai vechi izvoare ale civilizației noastre și a prezenta moștenirea ei rasială profundă.

Dar teoria relativă la influența raselor asupra culturii omenești s-a dezvoltat nu numai sub această influență, dar și sub o înrâurire combinată, într-un fel pe care îl veți vedea imediat. În adevăr, întrucât arienii cunoscuți de noi mai ales prin sistemele de cugetare ale vechii Indii, au fost creatorii bunei tradiții culturale, atunci moștenitorii lor legitimi ar fi aceia care continuă a-i reprezenta printre noi, și anume popoarele germanice. Ideea a fost reluată într-o scriere care a dat naștere unei bogate succesiuni literare, în opera în două volume a contelui Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, apărută în 1854.

Ce fel de om a fost acest Gobineau? Era un aristocrat străbătut de mari resentimente antidemocratice. În lumina severă a criteriilor sale de prețuire a vieții, valul crescând al democrației moderne era o împrejurare fatală, un semn sinistru, un glas care anunța apusul civilizației omenești. Dar Gobineau mai era un aristocrat de o categorie specială, cum istoria produsese câțiva în veacurile trecute, dar a căror speță devenea din ce în ce mai rară în timpul său. Contele de Gobineau purta în sine sufletul unuia din acei aristo-

crați care făcuseră Fronda, nobili rebeli față de puterea centrală a regelui și care socoteau că își dețin rangul și demnitatea, nu de la regele stăpânitor, ci prin filiație neîntreruptă de la vechii cuceritori. E. Seillère a avut deci dreptate să pună în legătură figura lui Gobineau cu aceea, în trecerea de la veacul al XVII-lea spre al XVIII-lea, a contelui de Boulanvilliers, pe care a pictat-o, în *Memoriile* sale, ducele de Saint-Simon, un om care simțea trăind în el, conștiința de sine a vechilor barbari și care rezista cu o mare integritate de caracter presiunilor care se făceau din ce în ce mai incomode ale puterei centrale a Regelui. Un astfel de om va fi fost Gobineau, un descendent de vechi barbari germanici și opera sa culminează într-adevăr în acea povestire despre Otto Jarl, pirat norveg, în care îi plăcea să vadă pe unul dintre strămoșii autentici ai familiei lui. Puterea organizatoare, creatoare de state și de civilizații a germanicilor și a trunchiului omenesc din care germanismul era o simplă mlădiță, adică a arianilor, credea că o simte Gobineau afirmându-se în sângele său. În această stare de spirit redactează Gobineau cartea în care își propune a dovedi că rasele sunt inegale, unele fiind făcute pentru stăpânire și altele pentru a fi supuse, rasa stăpânitoare unică fiind fără îndoială rasa ariană cu varietatea ei europeană cea mai importantă, reprezentată de popoarele germanice.

Oricare ar fi civilizațiile omenești pe care le-am examina, chiar cea chineză, assiro-babiloniană sau egipteană, Gobineau socotește că ele au putut exista numai în măsura în care un grup arian a cucerit țările respective, introducând acolo puterea lor creatoare de cultură. Există însă o împrejurare fatală în istorie, răspunzătoare de acel fenomen pe care încă din primele pagini Gobineau anunță că îl va studia, și anume fenomenul decadenței popoarelor. Această decadență o face să rezulte Gobineau din încrucișarea imprudentă a raselor, din amestecul lor, iar acest amestec i se pare lui atât de departe împins în civilizația europeană, încât soarta ei ar fi ștampilată. Abia dacă în Englitera s-ar mai găsi ceva din vechiul tip germanic pur, așa încât speranța ultimă a lui Gobineau se îndrepta către această țară. Mișcat de un astfel de sentiment își dedică Gobineau lucrarea sa Regelui George V al Angliei.

Însușirile arianului, așa cum le expune Gobineau, sunt însă profund deosebite de acelea pe care credea a le regăsi în tradiția sa culturală Schopenhauer. Aci nu mai este vorba de panteism, idealism și determinism pesimist. Portretul arianului este sub pana lui Gobineau cu totul altul. Iată-l rezumat într-una din paginile cărții despre *Inegalitatea raselor omenești*: „Popoarele ariene au energie

reflexivă sau, pentru a spune mai bine, inteligență energică, simț al utilului, o perseverență care își dă seama de obstacole și găsește mijloace de a le înlătura; o mai mare putere fizică; un instinct extraordinar al ordinii, nu numai ca o garanție de repaos și de pace, dar ca un mijloc indispensabil de conservare și, în același timp, un gust pronunțat pentru libertate, chiar pentru aceea extremă; o ostilitate declarată contra acelor organizații în care ațipesc, cu dragă inimă, chinezii, precum și împotriva despotismului mândru, singura frână a popoarelor negre. Albii se deosebesc încă printr-o iubire rară de viață; se pare că știind să uzeze mai bine de aceasta, îi atribuie mai mult preț, o menajează mai mult în ei înșiși și în alții. Cruzimea lor, când ea se exercită, are conștiința exceselor sale, sentiment foarte problematic la negri. În același timp, această viață care le este atât de prețioasă, ei o legitimează prin rațiune. Primul dintre mobilele arianului este onoarea. N-am nevoie să adaug că acest cuvânt, onoarea, și noțiunea civilizatoare pe care ea o cuprinde, sunt cu totul necunoscute galbenilor și negrilor, pentru a termina dubla dovadă că imensa superioritate a albilor în domeniul întreg al inteligenței, se asociază cu o inferioritate la fel de marcată în intensitatea senzațiilor. Albul este mult mai puțin dotat decât negrul și galbenul sub raportul senzual. În același fel, el este cu mult mai puțin solicitat și mai puțin absorbit de acțiunea corporală, cu toate că structura sa este în mod remarcabil viguroasă." Așadar, reflexibilitate, simț al utilului, ordine, vigoare, un adevărat tablou al colonizatorului anglo-saxon, ipostaza în forma tipului moral al germanicului și al arianului în genere, un tablou însă cu totul deosebit de acela peste care Schopenhauer așternuse tonuri mai intelectualizate și mai sumbre. Civilizația pe care Gobineau o atribuie cu exclusivitate arianilor, este o civilizație practică, organizatoare. Sunt dimpotrivă bunuri culturale care pentru Gobineau nu rezultă din energiile specifice ale arianismului, ca de pildă arta. Apariția geniului artistic în omenire este, pentru Gobineau, produsul încrucișării fatale dintre albi și negri.

Răspunzător în întregime de toate felurile de perfecțiune culturală, de toate valorile mai înalte ale spiritului devine arianul și, în special, germanul, într-o altă operă consecutivă lucrării lui Gobineau, în scrierea lui Chamberlain, *Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts*. Sinteza lui Gobineau îmbrățișează întreaga istorie universală, a lui Chamberlain începe abia din Evul Mediu și, firește, nu-și propune să dovedească excelența culturală a tuturor arianilor, ci având de-a face numai cu această epocă și numai cu Europa, ele își propun să stabilească superioritatea culturală a germanilor.

Popoarele europene au fost producătoare de cultură, după Chamberlain, în măsura în care au fost germanizate şi marii producători de cultură, chiar când ei aparţin unor alte naţiuni decât celor germanice, sunt de fapt germanici. Chamberlain era un nobil englez, cosmopolit prin educaţie. Îşi petrecuse parte din copilărie în Franţa, la Versailles, altă parte în Elveţia, pentru a termina studii de ştiinţe naturale în Universităţile germane. Acest englez devine cu timpul un înfocat german, se stabileşte în Imperiu, gravitează în jurul cercului de la Bayreuth al lui Richard Wagner, scrie una dintre cele mai frumoase cărţi despre acesta şi depăşind studiile ştiinţifice şi muzicale, care păreau a fi obiectul exclusiv al preocupărilor sale, trece la vaste cercetări de antropologie, de filosofie, de istorie şi de istoria artelor, şi obţine acea sinteză care este *Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts*, o carte cu răsunet până mai ieri în tineretul amator de idei generale. Influenţa ideilor preconizate de un Gobineau sau Chamberlain a fost mare în Germania. Analiştii lui Chamberlain au putut recunoaşte ecouri din scrierile sale până şi în discursurile Împăratului Wilhelm II, care se ştie că era un vorbitor cu multă iniţiativă în numeroase şi variate ocazii.

După cum am făcut-o şi în alte împrejurări, urmează după această expunere istorică, să trecem la o discuţie critică. Ce trebuie deci să credem despre teoriile înfăţişate mai sus? Critica este însă mai dificilă în această împrejurare, pentru că i se prezintă o suprafaţă relativ restrânsă. Într-adevăr, ce să criticăm aci? Să dovedeşti că popoarele ariane nu sunt invariabil pesimiste, idealiste, panteiste şi deterministe şi că în ideile gânditorilor lor pot fi identificate toate nuanţele cugetării? Să dovedeşti că însuşirile tabloului moral pe care Gobineau ni-l prezintă pot fi şi ale unor popoare purtând moştenirea altor rase decât cea ariană? Astfel de doctrine sunt simple afirmaţii de credinţă şi, ca atare, ele pot fi primite sau respinse. Dar în măsura în care observăm factorul subiectiv care le stă la bază; în măsura în care ele apar ca o reacţiune faţă de revoluţionarismul francez; în măsura în care recunoaştem în ele orgoliul unui nobil descendent din vechi stăpânitori feudali; în măsura în care identificăm devotamentul politic pentru tezele pan-germane; în măsura în care observăm lirismul personal străbătând toate aceste sisteme, în aceeaşi măsură putem aprecia mai bine valoarea lor ştiinţifică, devenită din toate aceste pricini destul de mică. Fireşte, sistemele respective pot deveni interesante ca arme de luptă. Atunci când suntem însă preocupaţi numai de găsirea adevărului, ele ne apar ca nişte construcţij al căror fundament ştiinţific este cu totul fragil. Căci este oare adevărat că există rase stabile? O astfel

de presupunere este cuprinsă fără doar și poate în afirmația că arianii s-au menținut ca posesorii acelorași atribute fizice și sufletești de-a lungul tuturor veacurilor. În antropologie s-a afirmat uneori că rasele omenești s-au diferențiat încă din epoca neolitică și că de atunci au rămas neschimbate. Afirmația este însă hazardată, de vreme ce — după cum s-a putut stabili — în puține generații, germanii transplantați în America au dobândit faciesul americanilor, pentru a nu mai vorbi de transformarea însușirilor lor morale. Chiar în trecerea de la sat la oraș, tipul omenesc se diferențiază. Foarte interesante sunt cercetările antropologice care s-au făcut în Italia, asupra deosebirii tipului omenesc la oraș și în regiunea de sate care împrejmuiesc orașul. Modul de viață, ocupația, poate alimentarea, modifică în mod netăgăduit tipul omenesc fizic și moral, după trecerea unui interval de timp relativ redus. Și atunci este oare posibil ca arianii pe care o ipoteză, de altfel de mult lichidată, îi făcea să coboare din India, schimbându-și mediul și devenind germani ai Nordului Europei sau colonizând Egiptul, ca o clasă stăpânitoare, să fi rămas aceeași rasă, cu însușiri fizice și sufletești identice?

Dar se poate oare dovedi că aceleași rase au produs culturi diferite? În cazul afirmativ teoriile rasiale devin cu atât mai slabe. Gobineau crede însă a putea stabili că răspunderea civilizației din Persia și Grecia o are elementul arian, așezat la un moment dat peste popoarele autohtone. Cu toate acestea între cultura persană și cultura grecească există mai multe deosebiri decât asemănări, astfel că dacă rasa ariană a fost — și într-un caz și în celălalt — cauza acestor civilizații, ea a lucrat pentru a obține efecte cu totul deosebite. Nu cumva este deci mai potrivit, alături de rasă, a invoca o multiplicitate de alte cauze pentru a explica felul de a fi al unor civilizații atât de diverse?

Nu numai însă că aceeași rasă poate susține culturi diferite, dar rase felurite pot recepta culturi identice. Să amintim de pildă cazul ungurilor din Europa. Ungurii sunt de origină mongolă și, cu toate acestea, ei au receptat cultura europeană. Dacă în condiția lor rasială s-ar fi găsit impedimentul civilizării lor în sens european, atunci fenomenul culturii maghiare, al așezării și încadrării lor în curentul de dezvoltare al culturii europene, ar fi un paradox absolut inexplicabil.

În sfârșit, în culturi unitare se pot distinge tipuri de rasă foarte felurite. După cercetările făcute în Italia de Nord, oamenii au statura înaltă, craniul scurt, părul blond, ochii albaștri; pe câtă vreme în Italia de Sud, oamenii au statura mică, craniul lung și culoarea

părului și a pielei închisă. Aceste deosebiri antropologice anulează oare unitatea culturii italiene? Desigur că nu. În cazul acesta nu trebuie însă să spunem că purtătoarea acestei unități nu este rasa, ci alți factori, mai cu seamă de ordin moral?

În sfârșit, există inegalitate între rase? Există rase superioare și rase inferioare? Este o problemă pe care și-au pus-o nu numai germanii, dar cu o tendință mult mai științifică, unii dintre sociologii americani, căci problema raselor a fost foarte arzătoare și în Statele Unite. Imigrația negrilor, bine venită câtă vreme munca se servea de sclavi, dar inoportună, din momentul în care muncitorii negri au început să facă o concurență periculoasă albilor, a creat o problemă foarte acută în America de Nord. În aceste împrejurări, s-a afirmat din nou punctul de vedere al inegalității raselor, ca o îndreptățire a cruzimii pe care imigranții mai vechi au arătat-o uneori față de populațiile colorate. Au fost însă și oameni inspirați de bună credință care au negat această inegalitate. Inegalitatea raselor, spune de pildă un antropolog ca Franz Boas, în una din lucrările care rezumă o bună parte a cercetărilor făcute în această privință, poate să fie numai un rezultat al duratei sau al rapidității de dezvoltare cu care feluritele grupuri omenești au crescut în civilizație; dar această rapiditate sau durată nu dovedesc absolut nimic cât privește aptitudinea lor culturală esențială. Ce înseamnă oare dacă un grup etnic, de pildă anglo-saxonii, se găsesc la un punct de dezvoltare pentru care a trebuit o evoluție de 105 000 ani, pe câtă vreme negrii din Africa centrală se găsesc la un stadiu pentru care au fost necesari 5 000 ani mai puțin? Ce înseamnă aceasta în perspectiva geologică, în care trebuie să ne așezăm atunci când este vorba de rasele omenești? Desigur, destul de puțin. Împrejurările vieții au putut să decurgă într-un astfel de mod, încât punctul de plecare către aceleași ținte să fie mai îndepărtat pentru anglo-saxoni, mai apropiat pentru negri. Aceasta nu dovedește nicidecum vreo inferioritate funciară a negrilor și nu poate justifica tratamentul care li s-a aplicat uneori.

Iată câteva date științifice care pot fi valorificate în problema raselor. Ele ne autorizează, ca renunțând la conceptul de rasă, să vorbim totuși de anumite tipuri omenești fizice și morale, determinate de certe condiții de viață comună, în anumite condiții cosmice și sub influențe economice și morale, aparținând unor categorii despre care urmează să ne mai ocupăm. Cu alte cuvinte, dacă prin teoria raselor nu voim să spunem decât că sub influența mediului natural, social și cultural se creează în sufletul omenesc deprinderi permanente de viață și creatoare de cultură într-un sens anumit,

atunci este evident că printre condițiile materiale ale culturii, trebuie să trecem, dacă nu rasa, atunci naționalitatea, dar dacă prin rasă înțelegem un fel omenesc care se transmite chiar când mediul este schimbat și celelalte condiții au devenit diverse, dacă mai ales sfera ideilor analizate aci admite diferențierea raselor în superioare și inferioare și autorizează, ca atare, cruzimea și asuprirea celor care își conferă singuri titlurile superiorității asupra tuturor celorlalți oameni, atunci contribuția teoriei raselor în filosofia culturii mi se pare că trebuie respinsă.

1.b. Condițiile spirituale ale culturii

XIV
TRADIȚIA

Am analizat în capitolele trecute trei dintre condițiile care determină formele pe care cultura le ia în dezvoltarea ei și anume mediul, geniul producției economice și rasa. Toate aceste condiții sunt legate de un suport material și de aceea este potrivit să le trecem sub rubrica largă a condițiilor materiale ale culturii, urmând acum ca într-o altă serie de capitole, să analizăm condițiile ei spirituale, adică acele care aparțin unui suport sufletesc.

Începem cu prima dintre aceste condiții și anume cu tradiția. Ce este tradiția? Scurt spus, tradiția este influența muncii culturale anterioare asupra celei prezente. Noi am arătat însă de la începutul acestui studiu, că un postulat de bază al activității culturale este credința că omenirea se poate depăși pe sine în fiecare moment al activității ei. Acolo unde nu există credință în progres, nici cultura ca formă a activității omenești nu se poate produce. O creație culturală rezultă totdeauna din credința că există încă teme nedezlegate, dar pentru care puterile omenești sunt îndestulătoare.

Nu cumva această împrejurare de bază pentru a înțelege viața culturală se găsește într-o relativă contradicție cu ceea ce anunțam

că alcătuieşte una din condiţiile de seamă ale culturii, cu tradiţia? Nu cumva există antagonism între acel fel al lucrurilor care aduce pe producătorul de cultură să suporte influenţa muncii culturale anterioare şi să se lase determinat de ea şi cealaltă împrejurare, graţie căreia el năzuieşte să-şi pună teme noi şi să aducă noi soluţii în omenire? În felul acesta problema filosofică a tradiţiei coincide cu problema raportului dintre tradiţie şi inovaţie. În lumina acestei distincţii vom dezbate şi noi problema în acest capitol.

Cum lucrează tradiţia? În ce fel tradiţia devine o condiţie a muncii culturale, cum determină ea formele pe care cultura este menită să le ia? Iată întrebările la care trebuie să răspundem acum. Tradiţia lucrează mai întâi prin instituţii. Dar ce este o instituţie? Aţi văzut că actele culturale obiective se cristalizează în opere. Când aceste opere se constituiesc ca un cadru al muncii culturale într-o anumită epocă, ele primesc numele de instituţii. Aşa, de pildă, creaţia politică, actul cultural obiectiv de ordin politic, creează cadrele activităţii politice, adică Statul. Tot astfel, creaţia ştiinţifică se constituie la rândul ei într-un cadru al activităţii ştiinţifice viitoare şi, în cazul acesta, avem de-a face cu instituţiile de cultură superioară, în care el elaborează ştiinţa timpului, Universităţile, Instituţiile de cercetare, Academiile etc. Exemplele pot fi înmulţite, dar ceea ce ne interesează deocamdată este să înţelegem bine firea aşa-numitelor instituţii, care nu sunt decât opere culturale constituite ca nişte cadre ale activităţii culturale ulterioare. Având însă să se desfăşoare în nişte cadre rezultate din spiritul culturii trecute, ceva din acesta va intra şi în munca culturală prezentă şi astfel, prin instituţii, tradiţia, expresia creaţiei trecute, lucrează asupra erei actuale.

Dar tradiţia lucrează nu numai prin instituţii dar şi prin ceea ce, cu un singur cuvânt, se numeşte educaţie. În adevăr, atât materialele cât şi mijloacele de care se serveşte creaţia culturală sunt transmise creatorilor de cultură prin educaţia de toate categoriile, prin aceea pe care o primeşte insul din familia sa, din mediul social în care se dezvoltă, apoi din şcolile în care cultura sa se desăvârşeşte. Cu drept cuvânt se vorbeşte deci despre un adevărat paradox al educaţiei, despre care este neapărat necesar să ne întreţinem şi noi. În adevăr, educaţia trebuie să te pregătească pentru soluţionarea temelor de viaţă contemporane. Educaţia trebuie să-ţi dea armele cu care să-ţi poţi susţine lupta şi să-ţi pregăteşti izbânda în încordarea socială a vremei pe care viaţa ta o străbate. Însă pentru această luptă vitală, educaţia te înzestrează cu nişte arme, care sunt rezultatul unei munci de cultură anterioară. Este o împreju-

rare adeseori observată și care a fost transformată într-o critică destul de aspră adresată tuturor instituțiilor ori persoanelor care sunt însărcinate cu opera educativă. S-a observat, așadar, că stă în firea tuturor acestor instituții și persoane un anumit reacționarism, căci acestea reprezintă punctul de vedere al rezultatelor acumulate până acum, așa că ele își desfășoară acțiunea totdeauna dintr-o anumită situație morală, a cărei semnificație mai adâncă este câștigarea generației noi pentru pozițiile de cultură ale trecutului. Această împrejurare s-a putut uneori dezvolta până la gradul unei crize grave, ca în școala medievală, unde orice progres științific era oprit, unde reacționarismul școalei devenise oarecum un fapt scandalos. Trebuie să spunem însă că această condiție s-a îndulcit până la cel mai înalt punct pe care firea instituțiilor educative o permite, în școala modernă, care nu o dată afirmă că se ocupă de preparația ucenicilor ei în vederea noilor contribuții la știința și problemele vitale ale timpului. Astfel de expresii revin necontenit în legile relative la instituțiile moderne de cultură. Ele nu puteau fi pronunțate însă în legătură cu școala medievală, fiindcă spiritul corespunzător era absent, vechile universități ale veacului al XII-lea și al XIII-lea fiind puse în serviciul unei științe al cărei cuprins era etern, pentru că, după credința timpului, el era revelat. Iată deci o deosebire importantă între școala modernă și școala medievală. Dacă totuși în firea educației, chiar a celei mai noi, există o aderare la trecut, un reacționarism latent, lucrul este cu totul firesc și într-un fel chiar necesar. Trebuie în adevăr să existe cineva care să fie paznicul tradiției culturale, împiedicând împrejurarea foarte păgubitoare care ar consista din necontenita reluare a muncii culturale de la început. Chiar interesele inovației impun școalei să nu renunțe la paza și transmiterea continuă a bunurilor care până la un moment dat s-au înglobat în marele rezervor al culturii umane.

Revenind la problema mijloacelor prin care tradiția lucrează, trebuie să vorbim acum despre imitație. Imitația este unul din adjuvantele cele mai puternice ale tradiției. Orice activitate omenească ascultă de legea minimului de efort și ar fi curios ca numai activitatea culturală să nu cadă și ea sub aceeași lege. Evident, a imita este mai ușor decât a crea. Imitația culturală nu constituie un ideal. Inovația este adevăratul scop al culturii, dar și imitația își are rolul ei, pentru că datorită ei se întreține atmosfera generală de cultură, din care se pot închega, din când în când, contribuții originale și puternice. Dacă am dori cu totul suprimarea activității imitative în domeniul culturii, în așteptarea geniilor problematice, barbaria ar avea tot răgazul să se instaureze. Este sigur apoi că însăși mintea

cea mai puternică și cea mai originală, are nevoie de alimentul acestui oxigen răspândit în atmosferă și din care forța culturală se aprinde. Istoria feluritelor ramuri ale culturii stabilind influențele din care cele mai de seamă fapte de creație sunt țesute, precizează însemnătatea imitației în câmpul științelor, al artei, al elaborării idealurilor morale și religioase.

Un alt mijloc de care tradiția se servește este ceea ce vom numi asimilarea expresiei proprii cu o expresie străină. Opera culturală este expresivă pentru un suflet individual sau colectiv. Orice operă este un document al motivelor intime care lucrează într-un asemenea suflet; aș spune că în orice operă de cultură este un lirism latent, emanație a părții cele mai intime a subiectivității creatorului. Dar pentru ca această expresie sufletească pe care o considerăm acum în opera culturală, să devină comunicabilă, pentru ca ea să se socializeze, pentru ca ea să intre în comunitatea oamenilor și, în felul acesta, pentru ca oamenii înșiși să se bucure de ea, opera trebuie să întrebuințeze un limbaj comun; ea trebuie să cedeze ceva din propria ei diferențiere absolută care ar face-o intransmisibilă, pentru a-și asuma acel fel de a fi, în virtutea căruia orice suflet poate s-o înglobeze în sine. Astfel, când o înaltă și originală inspirație străfulgeră pe poet, pentru a o face comunicabilă, poetul are nevoie să o toarne într-un anumit tipar prestabilit, în genuri și procedee literare tradiționale, existând ca niște categorii prestabilite în mintea cititorilor cărora el li se adresează și prin care, în același timp, se ușurează procesul ei de percepție. Tot astfel, un muzicant, un artist plastic, dar și toți ceilalți creatori de cultură, în măsura în care ei doresc ca bunul cultural respectiv să intre în societatea oamenilor, ei sunt nevoiți să se exprime în limbajul de forme culturale, comun unei societăți și unei epoci. Dar întrebuințând acest limbaj comun de forme, ceva din spiritul culturii care le-a produs în trecut se introduce în creațiunea prezentă și în felul acesta tradiția își găsește încă unul din mijloacele sale.

Un alt mijloc prin care tradiția lucrează este nevoia de a introduce cât mai multă precizie și siguranță în opera culturii; nevoia de a ocoli aventura, întreprinderea hazardată. În propria noastră viață ori de câte ori suntem puși într-o împrejurare de mare importanță, observăm că nu ne dirijăm după motive ale momentului, ci după motive tradiționale. „Facem ceea ce au făcut părinții noștri“ este o declarație pe care o auzim adeseori în gura oamenilor aflați într-un moment hotărâtor al vieții. Tradiția este în adevăr o experiență verificată îndelung și, în această calitate, mijloacele pe care ea ni le pune la dispoziție sunt menite să ne îndrume către rezultate de o

precizie și siguranță mai mare decât acelea pe care le poate prevedea inteligența individuală, condusă exclusiv de motive proprii și momentane.

În sfârșit, mai trebuie adăugată o împrejurare în care tradiția se afirmă uneori. Există într-o societate fel de fel de cercuri sociale, care se găsesc în luptă violentă sau în concurență pașnică, dar dintre care unele reușesc la un moment dat să capete preponderența, în sensul că ele îndrumează întreaga viață a societății. Dreptul public vorbește despre guvernanți și guvernați; istoria distinge între stăpânitori și supuși. În societatea modernă a democrației, această stare a lucrurilor nu este cu plăcere recunoscută, pentru motivul că negarea ei conduce la multe abuzuri. Se spune și se dorește ca poporul să se conducă pe sine însuși, dar observația societății ne lasă să întrezărim cu ușurință faptul că există anumite cercuri sociale, care la un moment dat au conducerea sau inițiativa hotărâtoare. În măsura în care aceste cercuri determină întreaga viață a societății, ele condiționează și întreaga sa activitate culturală. Și atunci, aceste cercuri influente, prin instituțiile pe care le creează, prin sistemul de educație pe care-l impune sau numai îl sugerează, prin ideologia generală pe care o răspândește, caută să perpetueze lumea sa proprie de motive, formele sale proprii de cultură. Pentru că această lume ajunsă la influență dorește să se mențină pe sine, ea este în mod firesc conservatoare. Astfel de cercuri dorind să se conserve pe sine, pe calea transmiterii formelor ei proprii și originale de viață culturală, ceva din spiritul tradițiilor ei se scurge și pe această cale.

Iată deci mijloacele de care tradiția se folosește și iată, fără îndoială, proba că tradiția poate să fie socotită de noi drept una din condițiile de seamă în producerea aspectelor culturii. Dacă din aceste considerații se cuvine să scoatem și anumite concluzii normative, atunci se poate spune că nu trebuie dorit despotismul tradiției, până la gradul care ar împiedica inovația, libertatea, spontaneitatea creatoare. Acceptarea acestui punct de vedere ar fi sentința de moarte a oricărei adevărate creații culturale. Tradiția este însă o forță necesară și binefăcătoare, atunci când se echilibrează cu libertatea și inovația. Găsirea acestui just echilibru a fost secretul marilor culturi în epocile lor de înflorire.

XV
CANTITATEA GRUPULUI SOCIAL

Trecând la studiul condițiilor spirituale ale culturii, ne-am ocupat despre tradiție, definind-o drept influența muncii culturale anterioare asupra acelei prezente și arătând, în același timp, care sunt mijloacele ei și prilejurile în care intervenția ei este socotită necesară. Cu precizările făcute până acum n-am epuizat însă teoria tradiției, pentru că o altă întrebare de seamă este dacă valoarea tradiției rămâne aceeași în orice fel de grupuri sociale; dacă nu cumva există o variație în influența pe care tradiția o dobândește și această întrebare suscită pe aceea relativă la împrejurările care fac din tradiție un bun întrebuințat mai deseori în unele societăți, mai neglijat în altele.

Aceste împrejurări aș vrea să le concentrez într-o singură formulă, spunând că valoarea tradiției stă în relație cu cantitatea grupului social, într-un fel pe care îl veți vedea îndată. Despre importanța cantității în determinarea aspectelor sociale, a vorbit printre cei dintâi, sociologul Simmel în tratatul său de *Sociologie*. Simmel face în adevăr observația că o căsătorie în care nu există copii, are desigur un alt aspect decât o căsătorie în care există un copil. Dar o

căsătorie în care există un singur copil este iarăși deosebită de o căsătorie în care există doi copii. Cantitatea persoanelor care intră în grupul social modifică deci aspectul acestui grup. Tot astfel, observă mai departe Simmel, în cazul unui oraș cu 10 000 locuitori, în care ar exista un singur milionar, prezența acestuia în oraș are mult mai multă importanță și pentru situația sa față de concetățeni și pentru aspectul general pe care orașul îl capătă, decât un oraș care ar avea 500 000 locuitori, dar și 50 de milionari.

Întrebarea care se pune acum este dacă influența cantitativului în materie socială nu poate cumva să arunce o lumină și asupra valorii tradiției în grupurile sociale de o cantitate mai mică sau mai mare, dacă nu cumva există o determinare cantitativă a valorii pe care tradiția o asumă în diferitele societăți. În această privință cred că se poate formula un fel de lege, spunându-se că raportul dintre importanța tradiției și cantitatea grupului social este invers proporțional. Cu cât grupul social este mai mic, cu atât influența tradiției este mai puternică. Cu cât grupul social este mai întins, cu atât influența tradiției este mai slabă.

Într-adevăr, gândiți-vă la grupurile sociale cele mai restrânse, la familie mai întâi. În familie importanța tradițiilor este incontestabil mai mare decât în grupurile sociale mai extinse. Ba aș spune chiar că din punct de vedere psihologic, o familie — o adevărată familie întemeiată nu intră în acel proces de descompunere care pe alocurea o atinge — se prezintă ca o sumă de tradiții foarte constrângătoare. Fiecare familie își are habitudinile ei, felurile sale de a vedea lumea, expresii favorite, deprinderi de viață, o meserie care se perpetuează printre membrii ei, anumite antipatii sau simpatii care se transmit uneori prin mai multe generații, ca de pildă apartenența la un anumit partid politic. Tot astfel stau lucrurile și în alte grupuri sociale restrânse și a căror tendință este să nu se extindă, ca de pildă în aristocrații. O aristocrație se rezolvă, poate într-o măsură superioară chiar familiei, într-un grup de tradiții perpetuate. O conștiință aristocratică este, din punct de vedere social, o conștiință condusă de motive tradiționale. Această valoare a tradiției în aristocrații stă în legătură directă și evidentă cu mica întindere a acestui grup social. Dar comparați societatea unui sat cu aceea a unui oraș. Este evident că tradițiile sunt mult mai puternice la sat. Vorba despre pierderea tradițiilor, pe care o auzim adeseori, de pildă în împrejurarea colinelor, traduc fenomenul atenuării tradițiilor prin trecerea de la un grup social mai restrâns la unul mai extins. Explicația acestor fapte stă în împrejurarea că într-un cerc social restrâns, întâmpinăm oameni relativ de aceeași proveniență, pe

când într-un cerc social mai extins găsim indivizi de proveniențe deosebite, aducând fiecare cu sine tradiția sa proprie, iar în această confruntare a numeroase tradiții, forța fiecăreia din ele trebuie evident să scadă.

Dar exemplele pentru ceea ce numesc dependența dintre extinderea cercului social și influența tradiției sunt prea numeroase și este vorba de ales între ele. Iată unul din acestea. Se vorbește adesea despre ritmul inovator, despre civilizația foarte progresivă a Americii de Nord și deplângem atunci împrejurarea că pe continentul nostru noutățile intră greu în viața publică. Această stare a lucrurilor este atribuită faptului că fiind o civilizație nouă, America nu este îngreunată de tradiții, capabile s-o facă puțin receptivă la noutate. Dar acest raționament mi se pare puțin solid, de vreme ce totuși America are o vechime suficientă ca să-și fi constituit tradițiile ei. Ceea ce este însă caracteristic în civilizația americană este extinderea și varietatea enormă a grupului social. Această particularitate mi se pare că explică forța relativ mică a tradițiilor și entuziasmul puternic, veșnic viu, pentru inovație.

Iată cum ceea ce Simmel observă în legătură cu condiționarea cantitativă a grupurilor sociale, se poate aplica cu oarecare succes, după cât socot, și la problema tradiției. Dar determinarea cantitativă a grupurilor sociale, nu cumva are și o altă importanță în problema noastră? Nu cumva am putea găsi și alte consecințe ale factorului cantitativ asupra formelor materiale pe care le ia cultura? Astfel, dacă ne oprim la câteva exemple răzlețe, putem ușor vedea cum în toate domeniile culturii există o influență apreciabilă a cantității grupului social. De pildă, trecerea așa de hotărâtoare în istoria economiei de la comerțul prin schimbul de mărfuri — vechiul troc — la comerțul în înțelesul modern, adică comerțul mijlocit prin speța neutră a banului este determinată de extinderea grupului social. Atunci când producătorii de felurite bunuri nu s-au mai putut găsi cu ușurință unii pe alții, fiindcă grupul social se extinsese prea mult, a trebuit neapărat să apară ideea acestei spețe neutre, fungibile, care este banul, prin intermediul căruia mărfurile să se poată schimba cu facilitate între ele. Apoi în măsura extinderii progresive a grupului social, întâmpinăm apariția comerțului bancar, precum și fenomenul atât de important, pentru înțelegerea civilizației noastre, al înlocuirii meseriilor prin industrii. În adevăr, în momentul în care grupul social s-a extins în asemenea măsură încât trebuia o producție abundentă, capabilă să satisfacă cererea unui public foarte numeros, în acel moment a trebuit să apară mașina în locul mâinii lucrătorului. Care a fost consecința acestei

schimbări asupra formării unei noi clase și, o dată cu aceasta, asupra întregii culturi, s-a arătat de mult.

În cazul valorilor politice, găsim de asemeni exemple care să ilustreze această dependență a aspectelor culturale de factorul cantitativ. Comparați de pildă etatismul din Antichitate cu liberalismul modern. În așa-numitele democrații ale Antichității, individul era cu desăvârșire la dispoziția statului care intervenea în controlul activității sale de toate felurile. Ba chiar și în supravegherea vieții celei mai intime, de pildă când autoritatea grecească, după înfrângerea de la Leuctra, a ordonat tuturor mamelor să se bucure că fiii lor au murit în luptă și dimpotrivă să se jelească de moarte, auzind că copiii au scăpat și se găsesc pe drumul înapoierii în cetate. Această dependență totală a individului față de stat, stă în contrast izbitor cu liberalismul modern, care constă în neatârnarea progresivă a omului de sub raza de influență a autorității statului. De acest contrast dă socoteală într-o anumită măsură tocmai extinderea mai mică sau mai mare a grupului social.

În domeniul valorilor etice mi se pare de-asemeni că se poate vorbi de o influență a factorului cantitativ. După cum circulă vorba despre pierderea tradițiilor în trecerea de la sat la oraș, tot așa se vorbește în aceleași împrejurări despre creșterea imoralității. Căci, este evident că în societățile mai restrânse, supravegherea reciprocă fiind mai puternică, ținuta etică a fiecăruia este mai controlată, ceea ce înseamnă un bine, dar poate însemna și un rău, fiindcă dacă se poate vorbi de o moralitate superioară a cercurilor mici, se poate cu siguranță vorbi și de o ipocrizie mai marcată a acestora. Dar în afară de aceasta există în societățile mici un contact personal, viața socială se rezolvă acolo în relațiuni de intimitate care îi dau o omenie simplă, adâncă și cordială. Gândiți-vă de pildă la lumea pe care ne-o aduc basmele lui Tolstoi cu conflictele lor etice de mare adâncime și înțelegeți-le, așa cum se cuvine, dezvoltându-se în mijlocul unor grupuri sociale, unde relațiile omenești nu au acea glacialitate abstractă, existentă în raporturile dintre oamenii aparținând unor societăți mai întinse. În societățile extinse dimpotrivă, relațiile etice caută să evolueze către obiectiv, către norma impersonală, adică să se transforme într-un sistem de prescripții juridice. Există în societățile mari, după cum observă cu multă subtilitate Simmel, o evoluție a eticului către juridic.

În ceea ce privește valorile teoretice, se observă adeseori că societățile extinse sunt mult mai intelectualizate. Dar să vedem ce devine valoarea teoretică, atunci când o urmărim producându-se într-un grup social mai mic și într-unul mai numeros? În această

privință trebuie observat că pe când micile societăți intelectuale, grupurile de cercetători întruniți în Academii și Institute, vor cultiva memoriul savant, contribuția specială, publicul întins al oamenilor curioși de știință va prefera totdeauna cartea de popularizare. Între memoriul savant și cartea de popularizare există o deosebire de stil interior, care corespunde cantității deosebite a grupului social pentru care ele sunt făcute.

În sfârșit, în ceea ce privește valorile estetice, avem din nou posibilitatea să accentuăm importanța factorului cantitativ. Gândiți-vă, de pildă, la literatura pentru popor, așa cum au ilustrat-o în veacurile trecute eposurile medievale, opere care izbesc imaginația și aparțin unei arte mai ușoare, mai convenționale, creații de simboluri, alegorii și tipuri generale, unde Charlemagne este Împăratul atotputernic și Roland bravura romantică întrupată. Interesant de văzut este cum aceste însușiri reapar într-o artă care trăiește în contact cu masele cele mai întinse ale vremii noastre, în arta cinematografică, unde regăsim de asemeni aceeași statizare convențională, aceeași acțiune directă și puternică asupra imaginației, tot atâtea însușiri înstrăinând pe delicați, care doresc mai degrabă o artă de nuanțe și de caracterizări individuale mai profunde. Comparați apoi această artă pentru cercurile largi ale societății cu poezia de cenaclu. Esoterismul acesteia, absconsitatea pe care de bună voie ea și-o asumă, rezultă din faptul că poezia respectivă se găsește în strânsă dependență de cantitatea mai mică a grupului social în care ea este menită să trăiască și căreia i se adresează. O astfel de deosebire alcătuiește unul din contrastele cele mai interesante ale dezvoltării artistice prezente. Observăm, în adevăr, în vremea noastră, o artă foarte diferențiată, apreciată numai de o minoritate, coexistând cu o artă foarte populară, evoluând către convențional și către senzațional. Despre deosebirea aceasta nu poate da socoteală decât felul cantitativ deosebit al grupurilor sociale cărora aceste creații li se adresează.

Dacă trecem la valoarea religioasă și aci deosebirea dintre misticismul anumitor grupuri religioase și formele obiective ale religiei instituite, organizată în biserică, nu poate fi explicată decât tot prin cantitatea deosebită a grupului social care susține aceste felurite manifestări. Iată cum, împrumutând exemple din toate valorile, putem să ilustrăm faptul că așa-numita cantitate a grupului social este o altă condiție importantă a formelor pe care cultura le ia. Alături de mediu, genul producției, rasă și tradiție, trebuie să accentuăm ca o condiție importantă a formelor speciale pe care viața culturală le dobândește și factorul cantitativ.

* * *

Pentru a istovi capitolul condiţiilor culturii, ar mai trebui să vorbim de încă una. Dar acesteia nu putem să-i acordăm dezvoltări speciale, de vreme ce ea e studiată de întregimea analizei noastre şi deoarece problema pe care ea o pune se întreţese cu întreaga sferă de preocupări ale acestui studiu. În adevăr, după ce am arătat care este valoarea fiecăreia din condiţiile enumărate mai înainte, ar trebui să arătăm cum fiecare dintre valorile care conduc câte un aspect al muncii culturale într-o societate, condiţionează restul manifestărilor culturale, conduse de celelalte valori. De pildă, cineva care lucrează în cuprinsul valorii teoretice, un savant, prin rezultatele pe care le scoate la iveală, va avea repercusiuni în toate celelalte domenii ale culturii. Astfel când Darwin şi naturaliştii din prima jumătate a veacului trecut porneau vasta lor anchetă în ştiinţele biologice, ei nu-şi închipuiau că în curând repercusiunile cercetărilor lor vor fi resimţite în domenii atât de diferite, ca de pildă în morală, producând acolo etica lui Nietzsche sau, în literatură, ocazionând naturalismul. Împrejurarea trebuia să se producă însă datorită tocmai acelui fapt a cărui fire am avut ocazia s-o punem de atâtea ori în lumină şi care este unitatea structurii psihice. Legea acţiunii reciproce a valorilor trebuie deci reamintită şi în această împrejurare, deşi nu i se poate consacra acum o analiză specială, de vreme ce necontenit noi ne-am ocupat de ea şi deoarece spiritul întregului nostru studiu stă în faptul de a sublinia strânsa dependenţă în care se găsesc feluritele manifestări ale culturii. Faptul unităţii culturii şi legătura funcţională dintre feluritele ei manifestări, este viziunea de bază care a condus o mare parte din explicaţiile acestui curs.

Încheind cu studiul condiţiilor care determină aspectele materiale ale culturii, trebuie acum să ne întrebăm care sunt mijloacele de care se serveşte ea, pentru a ajunge la acele idealuri, al căror studiu îl vom întreprinde însă abia în partea finală a acestei cărţi.

B.b. Mijloacele culturii

XVI
TEHNICA ȘI FAPTUL TEHNIC

Încheind capitolul consacrat condițiilor culturii, anunțam că vom începe a studia mijloacele ei. Ce sunt aceste mijloace vom arăta mai bine încercând să le delimităm față de condițiile examinate mai înainte. Vom vedea însă că această delimitare nu este absolută și că între condițiile și mijloacele culturale există un dozaj de deosebiri și asemănări. Condițiile culturii sunt acele realități de fapt care determină creația culturală, fiind însă suportate în mod pasiv de către creatorul de cultură. Mijloacele culturale sunt întrebuințate însă în mod activ de către acest creator. Clima sau rasa, de pildă, sunt independente de voința producătorului de bunuri economice, a artistului sau a omului politic. Toți aceștia le suportă fără să aibă întreaga putință de a se elibera de ele. Considerată ca un mijloc cultural, tehnica sau școala sunt însă mijloace, pentru că sunt făurite de el și întrebuințate în vederea realizării unor scopuri.

Deosebirea pare prin urmare categorică. Cu toate acestea sunt și unele apropieri între mijloacele și condițiile culturii. Astfel, se poate spune că mijloacele sunt expresia unor condiții în vederea atingerii unui scop. Așa, unealta pe care și-o fabrică omul este de-

terminată, pe de o parte, de scopul pe care-l urmărește creatorul cultural, iar pe de altă parte, de condițiile de care creatorul trebuie să țină neapărat seama. În acest fel se poate într-adevăr spune că mijloacele culturale sunt o expresie a condițiilor culturii. Iată exemplul școalei primare, unice, generale și obligatorii pentru întreaga națiune. Este un mijloc cultural, dar unul în care dobândește expresie o anumită condiție a culturii și anume democratismul modern. În felul acesta, deosebirea dintre mijloacele și condițiile culturale nu este chiar atât de hotărâtă, după cum o anunțăm la început. Am putea căuta deci aiurea deosebirea care să separe radical mijloacele de condiții și împingând ancheta mai departe, am putea spune că așa-zisele condiții ale culturii sunt anterioare și independente de creatorul cultural. Rasa și clima sunt anterioare producției culturale actuale și independente de creatorul cultural, pe câtă vreme mijloacele sunt contemporane și dependente de acesta. Noi nu putem să gândim un mijloc cultural în afară de omul care-l găsește bun și capabil de a-l apropia de ținta pe care o urmărește. Putem gândi însă o condiție ca fiind independentă și anterioară creatorului de cultură. Dar și în această privință deosebirea nu este perfect tranșantă. Căci există condiții care sunt și ele dependente și contemporane cu creatorul culturii. Astfel, printre condiții, am enumerat și tradiția ca și genul de producție, adică niște stări de fapt contemporane cu istoria omenirii și dependente de om. În această privință este necesară încă o precizare. Există condiții care au fost mijloace. Genul producției este un fost mijloc. La rândul ei tradiția, ca sumă a creațiilor culturale trecute în lucrarea lor de influențare asupra celor prezente, pot să fi fost și ele mijloace, devenite condiții prin vechime și repetare îndelungă: deci un nou și interesant raport între mijloace și condiții.

Am spus că mijloacele culturii iau forma pe care au impus-o condițiile ei. Dar mijloacele culturii sunt determinate și de scopurile către care ele se îndreaptă. Ceea ce este un mijloc cultural, atârnă prin urmare de doi factori: de condiția pe care creatorul cultural o suportă pasiv, dar și de scopurile cărora ele le sunt subordonate. Care sunt însă scopurile culturale? Realizarea valorilor. Câte valori, atâtea scopuri și atâtea categorii de mijloace. Ați văzut că există valori economice, teoretice, estetice, politice, etice, religioase și, prin urmare, trebuie să existe tot atâtea mijloace puse în slujba acestor valori. Noi nu ne putem însă opri la studiul mijloacelor subordonate fiecăreia dintre aceste valori, pentru că aceasta ne-ar introduce în domeniul științelor culturale speciale, al economiei politice în ce privește valoarea economică; al metodologiei științelor

pentru valoarea teoretică, al ştiinţei politice pentru valoarea politică ş.a.m.d. Este evident că nu putem studia aci mijloacele afectate în mod special fiecăreia dintre aceste valori, pentru că atunci ar trebui să extindem studiul nostru până a-l face cuprinzător pentru toate aceste ştiinţe laolaltă. Dar pentru că noi ne ocupăm de o disciplină filosofică, de filosofia culturii, este limpede că nu putem studia decât ceea ce este general în aceste felurite mijloace ale culturii.

Dar valorile culturale, spuneam încă de la începutul acestui studiu, sunt de două feluri. Există valori culturale obiective, care consistă în realizarea de fapt a unei valori într-un material; care sunt făcute, aş spune, din însămânţarea unei valori într-o materie, prin prelucrarea acesteia. Există apoi valori subiective, a căror realitate pur mintală stă în faptul de a gândi un obiect în sfera unei valori. Din acest punct de vedere, putem distinge două mari categorii de mijloace, şi anume mijloace care ajută realizării unei valori obiective şi mijloace care ajută realizării unei valori subiective; mijloace care solicită producţia culturală şi mijloace care solicită receptivitatea pentru cultură.

Dar şi în această privinţă, ca în toate clasificările, deosebirea trebuie atenuată, arătând că aceste două feluri de mijloace se condiţionează între ele. În adevăr, pentru a deveni producător de cultură, trebuie să trăieşti cultura timpului tău şi astfel mijloacele obiective sunt până la un punct determinate, încadrate, solicitate, de mijloacele culturale subiective. Valoarea acestei distincţii se menţine totuşi, întrucât într-una din categorii întâmpinăm preponderenţa elementului obiectiv, pe când în cealaltă este evidentă predominarea elementului subiectiv. Ne vom opri mai întâi la mijloacele obiective ale culturii, adică la acelea care ajută, sprijină, solicită producţia culturală.

Suma tuturor mijloacelor culturale obiective alcătuieşte ceea ce cu un singur cuvânt se numeşte tehnica. Tehnica este, după cum se exprima odată un filosof, ştiinţa activităţii omeneşti pusă în slujba anumitor năzuinţe culturale. Astfel preveniţi, vorbind despre tehnică, nu vom înţelege numai tehnica industrială sau maşinistă, aşa cum cuvântul este adesea întrebuinţat. Acest înţeles este cu totul restrâns. Sfera tehnicii este de fapt cu mult mai întinsă. În tehnică intră fără doar şi poate maşinismul industrial, dar şi metodele speciale ale ştiinţelor, procedeele activităţii în laboratorul de chimie, de fizică sau de biologie, mijloacele de care savantul se serveşte în biologie, acelea de care se slujeşte el în organizarea unui muzeu botanic sau zoologic etc. Procedeele artelor frumoase intră şi ele în noţiunea de tehnică, apoi suma tuturor măsurilor de prevede-

re și ameliorare socială, în fine propaganda culturală, regulile de înființarea și organizarea unei biblioteci, de răspândire a cărții, de întrebuințare a filmului, a radio-difuziunei etc. Iată deci cu cât este mai bogat cuprinsul noțiunei de tehnică, decât acela pe care i-l atribuie persoanele care vorbesc de tehnică în înțelesul exclusiv de mașinism.

Dar dacă putem străbate cu ușurință domeniul tehnicii, rămâne să ne întrebăm ce este faptul tehnic? Definind tehnica drept suma tuturor mijloacelor de care ne ajutăm în producția culturală, n-am definit încă ceea ce este fiecare fapt tehnic în parte. În această privință putem spune că faptul tehnic este actul care coordonează o aspirație omenească cu o lege a naturii. Ori de câte ori o aspirație umană ajunge să coincidă cu o lege a firii, ori de câte ori producem o adaptare a unei legi naturale la o aspirație umană, întâmpinăm un fapt tehnic. În lipsa unuia dintre acești doi factori, faptul tehnic nu se produce, căci există aspirații omenești pentru care nu există sau n-au fost încă găsite legile naturii. Așa de pildă, omenirea nu trăiește oare din primele ei timpuri cu dorința vieții veșnice sau cu aceea a unei longevități cât mai prelungite? Dar această aspirație omenească nu s-a întâlnit încă niciodată cu o lege a naturii, pentru ca adaptarea între acești doi factori să se producă și, o dată cu aceasta, faptul tehnic menit să realizeze această valoare a sufletului omenesc, acest obiect al aspirațiilor lui. Tot astfel poate să existe o lege a naturii, dar să lipsească aspirația omenească corespunzătoare și faptul tehnic nu se produce nici atunci. Se vorbește uneori, de marea contribuție tehnică a unui Papin, care ar fi observat pentru prima oară puterea de expansiune a aburului și în felul acesta a îndrumat tehnica modernă pe drumul acelor ținte, între care rapiditatea comunicărilor este unul din cele mai însemnate. Lucrul astfel prezentat este însă numai aproximativ adevărat. Căci este cu neputință ca înainte de acest savant oamenii să nu fi cunoscut puterea aburului. Experiența lui Papin cu marmita lui este un fapt de observație, executat desigur de mii de oameni înaintea lui. Ceea ce mai înainte nu se produsese însă, a fost tocmai acea coincidență între o aspirație umană și o lege a naturii care a dat naștere la un moment dat faptului tehnic al întrebuințării aburului. Astfel, în Antichitate, regimul sclavagist punând la dispoziția producătorului economic, numeroase brațe care să-l slujească nu creaseră în suflete acea nevoie de a le economisi, apărută în epoca modernă, când brațele deveniseră scumpe, fiindcă erau libere și trebuiau plătite. Numai în acest moment s-a produs acea justă adaptare a unei legi naturale la o nevoie, pentru a scoate din conjugarea acestora faptul tehnic al întrebuințării aburului.

Actul inițial al unei astfel de coordonări între o nevoie și o lege naturală, este invenția. Între invenție și descoperire se face o deosebire esențială. Descoperirea este găsirea unei energii naturale, latentă până la un moment dat sau în tot cazul neactualizată pentru spiritul omenesc. Descoperirea mai poate fi găsirea unui raport de forțe care funcționa în natură, dar pe care spiritul uman nu-l observase mai înainte. Se vorbește în sfârșit de descoperiri geografice, acelea care au adus scene noi civilizației umane.

Descoperirea, oricare ar fi categoria ei, se deosebește însă de invenție, care înseamnă nu numai găsirea unui lucru care există în natură, ci aducerea unui plus față de ceea ce în natură există, introducerea unui element nou în economia ei. Iată însă că nici deosebirea dintre invenție și descoperire nu este atât de categorică, pe cât se pare. Un gânditor pătrunzător, și anume filosoful german care poartă un nume francez, Dubois Reymond, îndrăznește chiar să formuleze o propoziție într-adevăr surprinzătoare, atunci când spune că orice invenție este de fapt o descoperire și că deosebirea dintre invenție și descoperire nu are nimic profund și esențial. În adevăr, invenția presupune descoperirea, deoarece cea dintâi este înfățișată ca actul coordonării unei nevoi cu o lege naturală, care urmează mai întâi să fie descoperită. Dar actul coordonării însăși presupune descoperirea unui anumit procedeu al naturii, căci coordonarea aceasta se face tot grație unei legi naturale. Astfel se poate în adevăr spune că invenția este, dintr-un îndoit punct de vedere, o descoperire.

Oricât de interesantă ar fi această analiză, noi trebuie să observăm că există cu toate acestea în invenție un factor deosebit față de ceea ce gândim în noțiunea de descoperire și anume tocmai fortarea coincidenței dintre nevoie și legea naturală. Coincidența aceasta se obține fără îndoială tot prin intermediul unei legi naturale. Trebuie însă să apară cineva care să potrivească această nevoie umană cu legea respectivă; trebuie să se producă o contribuție umană care să formeze coincidența și tocmai împrejurarea aceasta ne dă dreptul de a vorbi de invenție ca de ceva deosebit de descoperire. În sfârșit, în invenție mai există încă un fapt nou, surprinderea coincidenței posibile între o nevoie și legea naturii. Adaptarea aceasta nu se face de către natură însăși, ci se obține grație unui spirit care simte posibitatea acestei adaptări, creează ipoteze asupra posibilității ei, verifică și realizează în cele din urmă această ipoteză. Pentru toate aceste motive cred că teoria culturii trebuie să mențină deosebirea dintre invenție și descoperire.

Acestea fiind spuse, tehnica fiind definită în generalitatea ei și în caracterele ei speciale, raporturile dintre invenție și descoperire fiind precizate, putem să ne întrebăm acum care sunt obiectele în care faptul tehnic se materializează? Aceste obiecte sunt uneltele și mașinile. Între unelte și mașini există de asemenea importante deosebiri. Mai întâi, uneltele sunt în mod continuu manevrate de om, pe câtă vreme este evident că mașina este manevrată de om într-un singur moment sau în mod intermitent, putând apoi să funcționeze grație economiei ei interne, grație organizării proprii. Uneltele sunt un fel de prelungire a organelor noastre: cleștele este o prelungire a degetelor care apucă; ciocanul este o prelungire a pumnului care lovește. Mașinile sunt însă niște organisme care se separă de om, devin independente de el. Uneltele sunt manevrate și de unele animale, de cele mai apropiate de om. Naturaliștii au observat astfel că maimuțele se ajută de pietre pentru a lovi sau a sparge fructe cu coajă tare. Dar dacă uneltele nu sunt un apanaj exclusiv uman, este just a observa că există totuși o deosebire consistând în faptul că omul capitalizându-le, le transformă în avuție, în factori de durată ai producției. Întrebuințându-le îndelung, omul are apoi posibilitatea să-și observe mai bine uneltele și să le perfecționeze, împrejurare care evident lipsește din viața animală.

Am spus că mașinile sunt independente de om. Într-adevăr, mașina este un ansamblu de părți unificate, care funcționează în vederea unui scop anumit, pentru a produce utilități și pentru a spori forțele naturii. Motricitatea ei este datorită unor forțe ale naturii — aburi, electricitate etc. — însă aceste forțe trecând prin mediul mașinii ies cu o putere de randament mai mare, sporesc în valoarea lor productivă. Mașina fiind independentă de om, ea dă naștere unor consecințe dintre cele mai curioase. Ea elimină pe om, îl înlocuiește, îl face inutil, ba se poate încă întoarce împotriva lui, dând naștere unor stări de lucruri contrarii tendințelor lui. Unealta este solidară cu omul; ea nu-l trădează niciodată și nu are nici un fel de veleitate de independență. Unealta este o simplă mână de-a noastră mai puternică sau un ochi mai departe văzător. Unealta este un organ perfecționat și ca atare ea nu funcționează decât atunci când întregul nostru complex o dorește. Mașina este însă o forță autonomă, creată și pusă în mișcare de om, dar care obținând o relativă neatârnare, se poate orienta împotriva lui. Problema pe care trebuie să ne-o punem atunci este cum se produc în realitatea culturii aceste fenomene, la ce complexe ale civilizației dau ele naștere și ce atitudine poate să adopte filosofia culturii față de ele.

XVII
PROBLEMA MAȘINISMULUI

Dependența dintre civilizație și tehnică s-a perpetuat de-a lungul timpurilor prin intermediul uneltei, astfel că atunci când a fost vorba să se stabilească etapele civilizației, ele au fost caracterizate prin unealta lor de muncă, vorbindu-se despre epoca pietrei cioplite, a pietrei lustruite, a bronzului, a fierului. O dată cu descoperirea fierului făcută, evoluția tehnică a omenirii s-a oprit pentru multă vreme. Concomitent sau mai târziu apare însă întrebuințarea unor energii ale naturii, puterea motrice a vântului și a apelor curgătoare. Astfel se ivesc primele mașini: corăbiile cu pânze (pe care trebuie să le socotim ca pe niște mașini, deoarece intervenția omului nu este continuă, ca la corăbiile cu vâsle, care sunt de fapt unelte) și morile de vânt și de apă.

Energiile naturii, folosite de om pentru a mișca primele mașini, aveau inconvenientul rezultat din caracterul lor intermitent, vântul putând să sufle sau să înceteze a sufla, apa curgătoare putând să nu mai fie alimentată de izvorul ei și puterea ei cinetică putând să slăbească sau chiar să dispară cu totul. Funcționând neregulat, primele mașini nu permiteau o producție previzibilă, ceea ce desi-

gur alcătuia un grav inconvenient pentru comercializarea produselor. În aceste condiții a apărut dorința de a fabrica mașini care să fie ele însele propriul lor izvor de energie, ceea ce încă din Evul Mediu s-a numit un *perpetuum mobile*. În ideea unui perpetuum mobile, adică a unei mașini care se mișcă prin ea însăși fără să se folosească de un alt izvor de energie, sunt cuprinse două aspirații. Mai întâi, tendința de a face producția independentă de energiile intermitente ale naturii și chiar de orice formă de energie costisitoare. Este de prisos să spun că omenirea a renunțat la gândul unui perpetuum mobile, atunci când a ajuns să-și formuleze legea constanței energiei fizice. Proiectele unor mașini generatoare de energie din nimic au trecut atunci în rândul reveriilor veleitare. Totuși nu este deloc absurd a considera ideea unui perpetuum mobile ca un ideal normativ, ca o reprezentare cu caracter regulativ, menită să îndrume eforturile tehnice omenești. Lucrul a fost bine văzut de Oswald Spengler în cartea sa *Der Mensch und die Technik*. Din gândul mișcării perpetue a rămas fără îndoială ceva în întreprinderile mașinismului modern. În adevăr, mașinismul modern realizează independența mașinii de energiile intermitente ale naturii. Mașina modernă nu mai este în funcție de vântul care poate să bată sau să înceteze, de cursul apelor care poate fi mai bogat sau poate seca. Este adevărat că mașinismul n-a putut să înfăptuiască dispensarea de orice formă de energie costisitoare, dar în tot cazul el realizează economisirea energiei până la un foarte înaintat grad, mai întâi prin faptul că energia trecând prin mediul mașinii iese cu o putere de randament mai mare decât aceea pe care o avusese în momentul când intrase în ea. Astfel, puterea de expansiune a aburilor, produși în căldarea locomotivei, devine mult mai mare lucrând asupra unui sistem de pârghii și roți, care transmit energia lor cinetică roților locomotivei. În al doilea rând, mașina economisește energia întrucât înlocuiește în mare măsură pe om. Omul față de mașină nu se mai află în acel raport de dependență continuă, funcțională, care caracterizează raportul său cu unealta, ci intervine numai pentru a o pune în mișcare și apoi se retrage sau se mulțumește să o supravegheze. Astfel, dacă nu în totalitatea lui radicală, vechiul ideal al mișcării perpetue a fost realizat cel puțin în limitele prescrise de legile naturii. Dar mașinismul modern și efectul eliminării omului, corelativ cu autonomia mașinii, au avut o serie de rezultate neprevăzute și îngrijorătoare.

Astfel, la începutul epocii mașinismului, muncitorimea, care era făcută inutilă prin intervenția mașinii, a creat fenomenul dezastruos al șomajului. Pe de altă parte, oferta mâinii de lucru deve-

nind mai mare decât cererea ei, salariile muncitorești au scăzut în mod considerabil, creând mizeria proletară. În sfârșit, mașinile funcționând continuu și producând avuții peste putința cererii și consumării lor, au apărut în câteva țări industriale așa-numitele crize de supraproducție, cu toate consecințele lor dezastruoase în ordinea economică.

Față de aceste efecte de ordin economic, dar și față de relele civilizației generale, rezultate din mașinismul industrial, s-au încercat o serie de soluții, menite să le remedieze. Trebuie să spunem că aceste soluții au reușit, până la un punct, mai ales în țările de mare dezvoltare industrială, cum sunt Statele Unite ale Americii sau țările foarte industrializate ale Europei nordice. Astfel, s-a observat că pentru lecuirea neajunsurilor semnalate este nevoie de a schimba stilul de viață al omului modern. Firește, o asemenea soluție nu se obține în mod magic, prin pronunțarea unui cuvânt, printr-un decret al autorității sau prin votarea unei legi în parlament. O astfel de reformă presupune pregătirea unei noi mentalități. Pentru a înțelege în ce constă această nouă mentalitate, este necesar să reamintim că omul economic de tip arhaic întrunea în sine pe producător și consumator. Într-o viață economică mai înaintată, începe să se producă însă diferențierea dintre aceste două personagii, și astfel un producător, lucrând într-o ramură oarecare a industriei, devine consumatorul produselor obținute în alte zeci de industrii deosebite.

O idee, pe care noile popoare industriale ale lumii au înțeles-o foarte bine și pentru promovarea căreia au militat cu toate mijloacele, a fost nu numai să obțină această diferențiere a producătorului de consumator într-un grad cât mai înaintat, dar în același timp să producă și ceea ce cu un cuvânt foarte potrivit s-a numit educația consumatorului, prin crearea în el a unor nevoi numeroase și variate. Pentru a dobândi acest rezultat, mijloacele industrialismului sunt din ce în ce mai felurite. Militează în acest sens nu numai vastul sistem de reclamă pe care industria îl pune în mișcare, dar și procedeele de sugestie ale literaturii populare, ale cinematografului, apoi întregul curent de opinie publică, însumat din nenumărate acte de stimulare și imitație. Pe toate aceste căi, producția de toate felurile găsindu-și consumatori numeroși, desfacerea mărfurilor devenind foarte mare și beneficiile crescând în proporție, salariile sporesc și ele, desigur nu pentru a se capitaliza, ci pentru a oferi muncitorului putința unei mai vii consumări de bunuri. Prin această intensificare a circulației banului, nivelul bunei stări generale, confortul, igiena și poate chiar instrucția personală ating un grad mai

înaintat, ceea ce alcătuiește fără îndoială un avantaj remarcabil al industrialismului modern.

Câștigul acesta se împerechează însă cu o pierdere. Vechiul ritm de viață este abandonat, însă adeseori plângerile formulate împotriva industrialismului modern, au avut în vedere mai cu seamă abandonarea acelei vechi tihne, al acelui *otium* pe care anticii l-au cunoscut și pe care nu l-au ignorat poate nici medievalii. Această liniștită desfășurare de viață a trecutului este înlocuită, în industrialismul modern, printr-un ritm foarte precipitat. Febrilitatea vremii este făcută din nevoia de a menține acordul dificil între venituri și nevoile în creștere. Nervozitatea atmosferei în care respiră industrialismul modern își are izvorul în această stare de lucruri.

Dar afară de acest dezavantaj mai sunt și altele. Având să răspundă la nevoi în veșnică creștere, orientarea spiritelor se îndreaptă cu exclusivitate către câștigurile materiale. Banul devine lucrul de căpetenie în viața omului, trăind în noul regim economic al industrialismului și această împrejurare se produce prin sufocarea altor valori ale sufletului, a acelora pe care sistemul tradițional al valorificărilor noastre le socotește superioare valorii economice. În același timp, prin suprapreţuirea economicului se dezvoltă cu exces în sufletul omului modern sentimentul cantitativului; cantitatea devine categoria de bază a mentalității industrialiste. Lucru a fost adeseori deschis în legătură cu civilizația americană, cu mania recordurilor ei, valorificate în domeniile cele mai diverse, chiar în acele așa de puțin potrivite cu acest sistem de evaluații, cum ar fi domeniul artistic, unde adeseori creatorii sunt prețuiți după mărimea onorariilor pe care le obțin.

Necesităților devenite din ce în ce mai numeroase industrialismul le oferă apoi obiecte standardizate, aduse adică la un tip maxim de perfecțiune industrială. Într-o țară foarte industrializată, toată lumea este îmbrăcată la fel, trăiește în același decor, mănâncă și se distrează după același calapod. Omogenitatea tipului uman în civilizațiile industriale este extremă. Un romancier american, Sinclair Lewis, l-a descris sub numele de Babitt. Se introduce astfel în lume o uniformitate, în care se sufocă individualitatea și orice stil personal de viață, ceea ce după sistemul nostru de evaluări constituie o altă scădere.

În sfârșit, poate neajunsul cel mai serios pe care industrialismul îl aduce cu sine, este faptul că, specializarea fiind prea departe împinsă, munca profesională nu se mai acoperă cu întregul cuprins al vieții. Viața nu se mai organizează în jurul profesiei, ci alături și

uneori împotriva ei. Omul trecutului dezvolta tot felul său de a fi în jurul muncii pe care o îndeplinea. Munca sa nu era ceva străin de viața și personalitatea lui. El trăia oarecum fericit în exercitarea profesiunii sale, pentru că această profesiune alcătuia centrul însuși al vieții lui. În industrialism se produce însă o divergență între tendințele cele mai generale ale vieții lucrătorului și munca pe care el o exercită. Astfel apare sentimentul dezastruos al urâtului, încercat de muncitorul industrial care are să învârtească o simplă manivelă, să supravegheze un manometru sau să alimenteze cu combustibil un cuptor. Munca este resimțită în aceste condiții ca o condamnare sau ca o contribuție silnică pe care trebuie s-o dai vieții. Nu este de mirare atunci că sufletul muncitorului rămâne în afară de fabrică și în afară de timpul său cel mai lung și cel mai prețios. Viața care nu se împlinește în cadrul profesiunii încearcă să se completeze în alte ocupații, din care nu toate sunt demne, nici folositoare sănătății, nici menite să înalțe tipul fizic și moral al omului. Stupiditatea și uneori degenerarea maselor moderne este adesea rezultatul felului de viață care trebuie să umple vidul sufletesc al lucrătorului din industrii. Înlăturarea acestor rele este fără îndoială una din problemele cele mai vrednice a fi meditate. În capitolele următoare vom relua câteva din întrebările pe care mașinismul le pune cu atâta acuitate timpului nostru.

XVIII
FAMILIA CA MIJLOC AL CULTURII

Vom vorbi acum despre suma mijloacelor pe care le exercită familia omenească în vederea realizărilor culturii. Ne vom întreba dacă familia este și ea o organizație tehnică, adică dacă și ea face să funcționeze mijloace menite să solicite scopuri culturale. Această întrebare trebuie evident negată pentru familia animală. Familia subumană nu-și propune decât educarea individului, până în momentul în care acesta poate să trăiască biologicește autonom. Familia animală își propune trezirea și întărirea unor deprinderi de care individul va avea nevoie în practica viitoare a vieții. Prea adeseori însă studiul familiei umane a fost condus de ideea că aceasta n-ar fi decât o varietate a tipului animal al familiei și că lucrurile pe care le putem recunoaște despre cea din urmă ar valora și cu privire la cea dintâi. Acest fel de a vedea este negreșit eronat. Căci dacă nu se poate contesta că familia umană are și ea ținte biologice, trebuie adăugat că ea își propune și unele scopuri ale culturii. În orice organizație familială există o afirmație implicită de valori, a căror izolare ni se impune acum.

În ce se manifestă caracterul cultural al familiei umane? După care semne ne putem conduce, pentru a conchide că familia omenească are finalități culturale? În atmosfera, în disciplina vieții de familie sunt implicate o sumă de afirmații de valori, după cum dovedesc trăsăturile pe care le voi cita îndată. Așa, de pildă, nevoia părinților de a da exemple bune, de a nu apărea niciodată într-o postură inferioară în ochii copiilor. Vorba despre exemplul la care părinții sunt obligați, rezultă din postulatul de bază pe care-l constituie afirmația implicită de valori în atmosfera și disciplina familială.

În familii mai există și alte trăsături care dovedesc același lucru. De pildă, grija părinților de a ascunde privirilor copiilor laturile negative ale vieții, acelea care constituiesc o înfrângere a valorilor umane, o slăbiciune a lor. O disciplină veche și foarte întemeiată îndeamnă pe părinți să învăluie progeniturii lor spectacolul răului, al înfrângerii valorilor, pentru că — după cum lucrul este nesimțit instinctiv — nu trebuie trezită în mintea copiilor îndoiala asupra realității și eficacității valorilor. O mentalitate formată poate să constate existența răului, a urâtului, a erorii, alături de bine, frumos și adevăr, fără să se îndoiască de realitatea și valoarea lor.

Mai mult decât atât, pentru un suflet întărit în luptele și contrastele vieții, alternarea binelui cu răul, a frumosului cu urâtul, a adevărului cu eroarea, nu este o împrejurare demoralizantă, pentru că noi știm că toate aceste valori își trag excelența tocmai din energia cu care sunt încărcate și care le fac triumfătoare peste ceea ce le tăgăduiește. Noi nu ne îndoim de existența binelui și de excelența lui supremă, atunci când constatăm răul; din spectacolul ambiguu al realității, care amestecă binele cu răul, noi nu tragem decât concluzia că binele trebuie servit cu o energie multiplicată, cu întreaga provizie de forțe a sufletului. Iată însă un lucru pe care copiii nu-l pot înțelege, pentru că ei n-au luat cunoștință încă de caracterul conflictual al realității și pentru că sufletele lor sunt încă prea slabe, pentru a putea afirma că valorile au nevoie de sprijinul nostru energic și entuziast, pentru a le aduce să triumfe. Iată care este deci împrejurarea îndreptățind acea delicată grijă care obligă pe părinții conștienți de rolul lor de a ascunde copiilor laturile negative ale vieții.

În sfârșit, afirmația de valori care este cuprinsă în atmosfera și disciplina de bază a familiei, se poate recunoaște și în interdicțiile de tot felul, în acel cod penal pe care fiecare familie și-l creează pentru uzul său și-l aplică cu o strictețe mai mică sau mai mare. Dar dacă în adevăr, nu poate să fie nici o îndoială că în familia omeneas-

că există o afirmație implicită de valori, întrebarea următoare trebuie să fie: care sunt valorile cultivate în familie? Cu ce bunuri de cultură iese individul după ce a încetat să mai aparțină în mod exclusiv familiei? Primul bun pe care îl câștigă individul în familia lui este deprinderea limbajului, iar limbajul nu este numai o tehnică psiho-fizică, menită să ușureze relațiile dintre indivizi; el este instrumentul însuși al gândirii și condiția ei. Gândire fără limbaj, mai cu seamă gândire înaltă, nu este cu putință. Putem desigur să trăim o viață interioară de reverie, în care ideile au contururi șterse, în care totul este difuzat într-un presentiment general despre lucruri, și în cazul acesta în mintea noastră nu se formulează cuvinte. Este însă cu neputință a gândi la un nivel oarecare de abstracție, fără ca fluidul mental să nu fie turnat în tiparele limbii. Iată cum prin învățarea limbajului în familie, se dau individului armele cu care el va înainta pe drumurile unei cugetări din ce în ce mai înalte.

Dar în afară de acest câștig intelectual, familia transmite individului și o altă serie de valori ale culturii. Astfel sentimentul moral al simpatiei se dezvoltă mai întâi în relațiile afective care unesc pe copii cu părinții lor și pe frați între ei. Chiar distincția fundamentală dintre bine și rău o descoperă omul în cercul său familial, prin aprobarea și dezaprobarea pe care o pronunță mai întâi părinții față de faptele lui. Apoi, unele din sentimentele cele mai adânci ale copilăriei, și care dau acesteia o atmosferă de înaltă poezie morală, este acela al remușcării pentru greșeala care a primit dezaprobarea părinților, ca și sentimentul infinit fericitor al recompensei etice, atunci când fapta a meritat aprobarea părintească. În sfârșit, un câștig de mare valoare pe care-l aduce familia este ideea autorității, așa cum individul o trăiește mai cu seamă în relația sa cu șeful familiei, cu tatăl. În această legătură dobândește omul mai întâi conceptul unei societăți organizate, dominată de o personalitate autoritativă. În familie află mai întâi omul că structura societății este ierarhică și că este o lege a naturii, un fel al lucrurilor, acela care-ți cere să te supui și să te înglobezi în structura societății. Ideea de ordine socială, garantată de principiul autorității, o obține copilul prin trăirea adâncă și uneori zbuciumată, rezultată din relația sa cu părinții. Se spune chiar că în reprezentarea noastră despre Dumnezeu, despre o Ființă care domină în mod ierarhic structura lumii, noi nu facem decât să ipostaziem reprezentarea tatălui; după cum în sentimentul de relație cu Dumnezeirea, noi nu facem decât să dezvoltăm sentimentul primitiv, fixat din primii ani ai vieții, pe care l-a trezit relația noastră cu șeful familiei. Iată ce importante

bunuri culturale se obţin în viaţa familială. Aş spune că bazele largi ale culturii omeneşti se aşează mai întâi aici.

Iată deci cu ce grea răspundere pentru cultura omenească şi pentru viitorul ei, este încărcată persoana care întemeiază o familie. Din nenorocire sentimentul acestei responsabilităţi nu este totdeauna destul de viguros. Uneori împrejurările vieţii sociale decurg în aşa fel, încât familia nu poate să funcţioneze în conformitate cu rolul ei esenţial. Vremea noastră cunoaşte din nefericire şi o criză a familiei. Această criză este legată de condiţiile civilizaţiei industrialiste, ale cărei consecinţe le-am urmărit şi în alte direcţii. În această privinţă trebuie observat că aspra luptă economică, determinând întrebuinţarea femeii în munca industrială, a adus cu sine şi o dezagregare a familiei muncitoreşti. Familiile au retrogradat uneori sub nivelul animalic, nesocotindu-şi chiar rolul lor biologic. Din această stare de lucruri a răsărit ideea asistenţei sociale, graţie căreia funcţiunea biologică a familiei a fost trecută asupra societăţii. Acelaşi lucru a fost încercat şi pentru funcţiunea morală, pur umană, a familiei. În veacul trecut, dezvoltându-se ideologia pedagogului elveţian Pestalozzi, un discipol al acestuia, Fröbel, a creat primele grădini de copii, în care, după metode studiate şi puse de acord cu ţintele culturale fundamentale pe care familia le urmăreşte, se încearcă dezvoltarea valorilor culturale respective pentru copiii încredinţaţi lor. Serviciile aduse de aceste instituţii sunt de o mare însemnătate, mai ales în ţările foarte industrializate, unde atâtea din scopurile morale ale familiei sunt nesocotite. Şcolile fröbeliene sunt remediile unui grav neajuns şi dacă ele nu sunt un ideal, ele nu sunt mai puţin necesare în locurile şi împrejurările în care apar.

Desigur, educaţia familială conţine în sine câteva însuşiri care nu pot fi înlocuite. Cu toate acestea, în istoria pedagogiei s-au produs de câteva ori doctrine afirmând că, în orice condiţii, educaţia în institute pedagogice este superioară creşterii în familie. Nu mai vorbesc de exemplul unor cetăţi antice, cum era Sparta, care îşi asumau creşterea copiilor, îndată ce primele misiuni biologice ale familiei erau împlinite. Dar chiar în vremea noastră au existat pedagogi care au crezut că vechiul exemplu al unora dintre cetăţile Antichităţii ar putea alcătui obiectul unor propuneri oportune. Aşa, de pildă, filosoful şi pedagogul Fichte socoteşte că vremea noastră este atât de demoralizată, că familiile se găsesc implicite într-un asemenea proces de disoluţie, încât mult mai potrivită ar fi educaţia în institute de stat. Iar aceste institute de stat, în care ar urma să se dezvolte individul din vârsta lui cea mai fragedă, Fichte le gândea

ca pe niște organizații autonome, sprijinindu-se, chiar economicește, pe propria lor activitate, un fel de societăți ale copiilor, în care membrii lor să trăiască toate felurile de raporturi sociale și să cultive toate valorile vieții. Dacă astfel de propuneri n-au putut fi realizate, împiedicarea s-a datorat faptului că familia reprezintă o organizație prea veche pentru a ceda cu atâta ușurință prerogativele ei. Dar dacă ideea n-a trecut în practică, a trecut cel puțin în alte doctrine. O regăsim astfel în doctrina unui pedagog german foarte influent, Gustav Wynecken, și în inițiativa sa: crearea școalei de la Wickersdorf, unde se realiza ceva din viziunea acelei societăți de copii, guvernându-se prin sine însuși, pe care o întrevedea Fichte cu mai bine de un veac în urmă. Exemplul lui Wynecken a fost imitat în Germania de o mulțime de institute școlare, analoage aceluia înființat la Wickersdorf, fără să putem spune că ele au fost vreodată pe punctul de a înlocui regimul familial, indispensabil din mai multe puncte de vedere. Familia dispune, în adevăr, de metode pe care nici un fel de școală nu le poate practica; ea are scopuri proprii pe care nici un fel de altă organizație nu le poate atinge.

Educația în școală este totdeauna condusă de norme generale; ea nu este niciodată exercitată de către educator în vederea unui singur individ. Astfel, anumite valori pe care familia, cu mijloacele ei individuale de educație, poate să le scoată la lumină rămân, în uniformitatea de procedare a școalei, nedezvoltate. În afară de aceasta, iubirea, afecțiunea intuitivă care este a familiei poate aduce servicii, pe care mijloacele ceva mai glaciale ale școalei nu le poate înlocui. Viața de familie trebuie deci afirmată ca un mijloc excelent și esențial al culturii, la care nu trebuie să renunțăm decât atunci când, neabandonându-l, s-ar ivi riscul să cădem într-o primejdie mai mare.

Dar dacă educația prin alte persoane și mijloace decât părinții și mediul familial este uneori o necesitate, pe care trebuie s-o primim și un bine mai mic cu care trebuie să ne mulțumim, în lipsa avantajelor legate de familia organizată, vedeți ce profund falsă este tendința de a încredința educația copiilor altor persoane, atunci când familia însăși este în măsură s-o facă. În legătură cu această observație trebuie amintit celălalt fenomen de disoluție al familiei, apărut de data aceasta nu de jos, în clasele poporului care duc lupta grea a vieții, ci sus, unde o anumită tendință egoistă consistând din refuzul de a lua asupră-le ostenelile educării unuia sau a mai multor copii, îi face pe părinți să se dezintereseze de odraslele lor, încredințându-le unor persoane așa zicând specializate în materie: guvernori și guvernante. Este o eroare profundă a înlocui meto-

da caldă, afectivă, intuitivă, contactul permanent dintre părinți și copii, iluminat de statornicia afirmației de valori în care am recunoscut semnul organizării familiare, pentru a adopta sistemul acelei creșteri prin educatori salariați și care, după o experiență generală, obțin rareori rezultate bune.

Alături de familie, un alt mijloc însemnat al culturii este școala. Dar între școală și familie nu putem face o deosebire prea categorică, astfel că, potrivit metodei întrebuințate și altădată și care, plină de grijă de a nu crea distincții artificiale, se străduiește să arate mai degrabă punțile de trecere între clase și categorii, suntem aduși a observa că între familie și școală există o strânsă legătură. Mai întâi însăși hotărârea de a trimite pe copii la școală este un act care aparține familiei. Apoi, hotărârea de a-l trimite pe copil într-o școală sau alta, este iarăși un act care aparține familiei și care răspunde punctului de vedere cultural pe care familia îl stăpânește, tendințelor economice, sociale, politice pe care dorește să le vadă dezvoltate în copilul ei. Astfel despărțirea dintre familie și școală nu este radicală. După ce însă această legătură dintre cele două mijloace de cultură a fost stabilită, putem privi școala ca un mijloc separat, cu propriile ei caracteristici, cu disciplina și atmosfera ei.

XIX
ȘCOALA CA MIJLOC AL CULTURII

Ocupându-ne de mijloacele culturii anunțasem analiza școalei ca mijloc al culturii omenești. Se face uneori o distincție, la care nu putem subscrie, între familie, școală și tehnică. Școala și familia ar fi mijloace spirituale ale culturii, pe câtă vreme tehnica ar închide în sine suma mijloacelor ei materiale. Această distincție nu este însă acceptabilă, dacă ne referim la definiția pe care am dat-o altădată noțiunii de tehnică. Tehnica în mod general este suma mijloacelor care sporesc puterile noastre creatoare și receptoare de cultură. Există deci și o tehnică a mijloacelor culturale, există o tehnică a familiei: creșterea copiilor sau codul de norme pe care familia îl aplică în cercul ei, ne pune în fața unui aspect tehnic al familiei omenești. Există de asemenea o tehnică a școalei. Tot ceea ce ține de metoda de predare, ceea ce cu un singur cuvânt se numește didactica, apoi regulile de promoție sau normele de disciplină sau sancțiunile de tot felul, toate acestea alcătuiesc laolaltă tehnica școalei. Numai că atunci când ne ocupăm de tehnică în mod general, analizăm mijloacele culturale sub raportul mecanismului pe care ele îl pun în mișcare. Mijloacele culturale pot fi însă studiate și în

raport cu finalitățile pe care le servesc, cu valorile față de care ele sunt dependente. Din acest punct de vedere vom analiza și noi astăzi școala.

Vă reamintesc că în noțiunea de cultură am distins două accepții: cultura obiectivă și cultura subiectivă, înțelegând prin cea dintâi introducerea efectivă a unui obiect material, prin transformarea lui, în sfera unei valori. A face dintr-un obiect mut, orb, inexpresiv, o valoare culturală, înseamnă a exercita un act de cultură obiectivă sau un act obiectiv de cultură. Dar în noțiunea de cultură distingem și latura ei subiectivă, potrivit căreia un lucru poate fi gândit și resimțit în sfera unei valori, ca un bun al culturii. Așa, de pildă, când contemplând un apus de soare, îl resimt esteticește, sau când apropiindu-mă de un semen consider valoarea lui morală, sau când găsindu-mă în fața unui fenomen din natură recunosc legea generală care îl comandă, în toate aceste împrejurări gândesc obiecte, care fără prezența omenească ar fi rămas cu totul inexpresive, ca aparținând sferei unor valori. Școala ca mijloc al culturii servește ambele aceste scopuri. Ea este în egală măsură un mijloc al culturii obiective și subiective.

Întocmai ca și în celelalte împrejurări ale mijloacelor culturale, trebuie să remarcăm și de data aceasta, că vorbind despre școală, ca mijloc al culturii, uneori vom depăși obiectul propriu-zis al analizei noastre, deoarece, după cum vă aduceți aminte, o împrejurare cu totul remarcabilă este aceea potrivit căreia orice mijloc al culturii tinde să devină o condiție determinantă a ei. Iată, de pildă, regimul școlar în care trăim astăzi și care în limitele lui cele mai generale este sistemul însuși introdus de democrația revoluționară franceză. Școala modernă a fost mai întâi un mijloc cultural în slujba democrației începătoare, devenind mai apoi o condiție culturală, în sensul că a lucrat mai departe la promovarea mentalității democratice.

Pentru a întări afirmația că sistemul școlar în care trăim astăzi conține la bază sfera de valori ale democrației moderne, este necesar să citim numele lui Condorcet, filosoful raționalist de la finele veacului al XVIII-lea, care a jucat un rol de seamă în viața publică a Franței la începutul Revoluției, dar care a cunoscut un destin tragic, împărțit de el cu alți bărbați de seamă ai vremii. În timpul Revoluției franceze, ca reprezentant al națiunii în Adunarea legislativă, Condorcet a avut prilejul să prezinte mai multe rapoarte asupra instrucției publice, rapoarte luate în considerare, folosite chiar după moartea lui și care alcătuiesc temelia sistemului modern de învățământ. În această privință comentariile prea ample sunt de prisos, pentru că textele lui Condorcet sunt de o asemenea claritate,

încât chiar de la prima lectură, ele pun în deplină lumină principiile lor de bază. Astfel chiar în primul său memoriu despre *Natura și instrucția publică* (1790), Condorcet scrie: „Instrucția publică este o datorie a societății față de cetățeni. În zadar vom fi declarat că oamenii au toți aceleași drepturi; în zadar legile vor fi respectat primul principiu al justiției eterne, dacă inegalitatea în facultățile morale împiedică pe cel mai mare număr dintre ei să se bucure de aceste drepturi în întreaga lor întindere. Această obligație consistă în a nu lăsa să subziste nici o inegalitate menită să aducă după sine dependența." Întâmpinăm astfel aci principiul obligativității învățământului până la un anumit grad, apoi principiul asumării învățământului de către națiune, un principiu recunoscut în sistemul mai vechi de învățământ, unde sarcina predării trecea asupra unor persoane particulare sau mai ales asupra congregațiilor religioase. Acum însă când se afirmă suveranitatea națională, când națiunea declară a se conduce pe sine însăși, ea trebuie să ia asupra sa și sarcina instrucției și educației sale, cu adaosul justificării că toți oamenii fiind egali, toți trebuie să fie înălțați la condiția rațiunii. Școala este deci, pentru Condorcet, un instrument de perfecționare a rațiunii, adică a acelei facultăți omenești prin care oamenii coincid și sunt egali. Iată în ce chip caracteristic este afirmat chiar în acest scurt pasaj inițial al memoriului lui Condorcet principiul democratic fundamental, ca îndreptățire a sistemului de învățământ modern.

Dezvoltând această idee, Condorcet scrie mai departe: „Astfel, de pildă, acela care nu știe să citească și ignoră aritmetica, atârnă, în chip real, de omul mai instruit la care este obligat fără încetare să recurgă. El nu este egalul acelora cărora educația le-a dat aceste cunoștințe; el nu poate să exercite aceleași drepturi în aceeași întindere și cu aceeași independență. Dar omul instruit asupra regulilor aritmeticii, necesare în viața practică, nu este în dependență de savantul care posedă, în cel mai înalt grad, geniul matematicii și al cărui talent îi va fi de mare utilitate, fără ca prin aceasta să-l stânjenească în folosința drepturilor sale." Ceea ce reclamă aci Condorcet este așadar obligativitatea pentru societate să dea membrilor ei un minimum de instrucție și anume acela care poate să facă realmente pe oameni egali și — adaugă textul, ca o idee nouă — liberi, întrucât cetățeanul care are la dispoziție numărul de cunoștințe necesare vieții practice nu s-ar mai găsi în dependență de acel care le posedă într-un grad mai înaintat. Memoriul afirmă deci că nu toată lumea trebuie înălțată până la nivelul științei celei mai înalte. Astfel, matematicile superioare nu sunt deloc necesare prac-

ticilor curente ale vieţii, iar cel care le posedă nu este pentru nimeni indispensabil în folosirea drepturilor sale elementare. Obligativitatea învăţământului nu trebuie ca atare să depăşească nivelul şcolii primare.

Dar trebuinţa de a face pe oameni egali între ei şi de a realiza prin şcoală postulatul fundamental al democraţiei nu are în vedere numai egalizarea în cunoştinţe, ci şi egalizarea în sentimente morale, idee pe care Condorcet o justifică după cum urmează: „Există şi o altă inegalitate, faţă de care o instrucţie generală, egal răspândită, poate să fie un remediu sigur. Când legea a făcut pe toţi oamenii egali, singura distincţie care continuă să-i împartă în mai multe clase este aceea care rezultă din educaţia lor. Ea nu ţine numai de diferenţa de cunoştinţe, dar şi de aceea de opinii, de gusturi, de sentimente, consecinţă inevitabilă a celei dintâi. Fiul bogătaşului nu va mai face parte din aceeaşi clasă cu fiul săracului, dacă acesta nu se va apropia de cel dintâi prin instrucţie; şi clasa care va primi o instrucţie mai îngrijită va avea, în chip necesar, moravuri mai dulci, o probitate mai delicată, o onestitate mai scrupuloasă; virtuţile sale vor fi mai curate, viciile sale mai puţin revoltătoare, corupţia sa mai puţin dezgustătoare, mai puţin barbară, mai puţin incurabilă." Condorcet înţelege deci, după stilul propriu veacului său, care rămâne în esenţă o epocă raţionalistă, educaţia morală drept un rezultat al instrucţiei intelectuale. Cunoscând multe lucruri, instruindu-ţi mintea, populând-o cu cunoştinţele de tot felul, caracterul se rafinează. Este o afirmaţie izvorâtă din atmosfera raţionalistă a veacului al XVIII-lea, care socotea că temelia susţinătoare a progresului uman în toate domeniile ar fi raţiunea. Este o afirmaţie pe care astăzi nu o mai primim în întregime, dar pe care este interesant s-o întâmpinăm într-unul din momentele mai apropiate de izvorul ei.

Iată cum documentele spicuite în memoriile lui Condorcet (şi care au fost publicate acum în urmă într-o ediţie de texte condusă de sociologul Bouglé şi de pedagogul Buisson) pun bine în lumină cum ideea şcoalei unice pe care se ridică întregul sistem al învăţământului modern, se bazează pe o serie de afirmaţii principale decurgând din spiritul democraţiei revoluţionare. Astăzi trăim încă în această sferă, dar ceea ce la început era un mijloc cultural s-a transformat cu timpul într-o condiţie inexorabilă. Naţiunile moderne s-au făurit în vechea şcoală a democraţiei. Iată un exemplu care verifică din nou legea pe care am formulat-o altădată, potrivit căreia mijloacele culturii au tendinţa să se transforme în condiţii ale ei.

Să urmărim acum mai de aproape în cel fel lucrează școala ca mijloc al culturii subiective și obiective. Valori culturale introduce în sufletul omenesc și familia. Ba poate chiar că familia introduce valorile fundamentale, acelea care dau stilul permanent al vieții, în așa fel încât omul păstrează până la maturitate urma influenței familiare, bune sau rele. Dar școala adaugă la aceste valori altele noi, și le adaugă într-un mod foarte caracteristic, care trebuie lămurit. Valorile culturale pe care le introduce familia sunt topite în țesătura generală a vieții. De pildă, când copilul cere o lămurire de ordin teoretic tatălui sau mamei sale, această cerință se dezvoltă dintr-un anumit fel de a fi care îi este propriu, ca ființă umană pur și simplu, nu ca ființă culturală. Părinții, pentru mentalitatea magică a copilului, sunt persoane înzestrate cu puteri capabile să satisfacă toate dorințele lui. Când, așadar, copilul pretinde o informație de ordin teoretic, el o face în virtutea acelei afirmații implicite, că părintele său este o persoană atotputernică și atotștiutoare, capabilă să-i satisfacă și această dorință. De aci șirul nesfârșit de întrebări, unele absurde, altele grele, iar altele stânjenitoare, pentru că se referă la lucruri la care știința cea mai completă n-ar ști să răspundă. Dar copilul afirmă în mod implicit, prin întrebarea lui, că părinții săi vor putea neapărat să-i răspundă. Este limpede deci că atitudinea teoretică a copilului este consecventă cu toată mentalitatea vârstei sale, că ea este adânc fixată în țesătura vârstei lui. Veți vedea îndată că nu același loc ocupă valorile culturale în viața pe care individul o inaugurează în momentul când intră în școală. În școală se produce o disociație între valori și viață. Reamintiți-vă momentul când a-ți aflat că nu soarele se învârtește în jurul pământului, după cum o arată fenomenul răsăritului și apusului de soare, ci că noi ne învârtim în jurul soarelui. Este un moment absolut revoluționar în formarea mentalității personale, acela în care ne dăm seama că una este știința și alta este experiența comună a vieții. Un alt exemplu al acestei disociații este acela referitor la deosebirea dintre limbajul curent și cel științific. Copilul, ba chiar și studentul, când își apropie o noțiune și o expresie nouă, o contemplă ca pe ceva neașteptat, ca pe un lucru ciudat, intrând în psihologia noastră ca un element nou și uneori îngrijorător, în tot cazul ca ceva adăugat vieții, nu răsărit din intimitatea ei. Această împrejurare are însă câteva consecințe lucrând ca puternici factori de înaintare ai culturii omenești, dar și câteva dezavantaje. Le vom analiza deopotrivă.

Mai întâi, această disociație între valori și viața comună, practică, izolează valorile și le ipostaziază, le dă culoarea unor lucruri

mai presus de viață. Interesul școlarului pentru cultură provine și din faptul acestei perspective, în care valorile culturale ne apar ca ceva deosebit de viață, pe care ele o întrec nemăsurat, ceea ce are ca urmare asupra caracterului elevului, efectul de a-i trezi mai puternic entuziasmul în vederea marilor ținte ale culturii. Ceea ce aparține vieții zilnice nu trezește niciodată entuziasmul nostru suprem. Numai ceea ce depășește viața poate să inspire osteneala și eroismul nostru. Entuziasmul impersonal pentru cultură, acela care legitimează chiar sacrificiul vieții, nu se poate dezvolta din perspectiva pe care școala o favorizează.

Dezavantajul acestei perspective constă într-un fel de pedantism, pe care școala — trebuie s-o mărturisim — îl produce uneori. Oamenii care nu pot să se refacă moralmente din criza școalei, nu mai știu să întoarcă bunurile agonisite în vremea ei în atmosfera și plasma generală a vieții. Astfel, foștii școlari continuă să se manifeste, pe de o parte așa cum ar face-o orice om în toată simplitatea lui, iar pe de altă parte, în împrejurările de lux, atunci când ei vor să dea o anumită opinie despre ei înșiși, foștii ucenici ai școlii se manifestă într-un fel care surprinde și jignește pe omul aparținând numai sferei empirice a vieții. Așa apare pedantul de toate categoriile care ar putea fi definit drept omul care nu s-a vindecat niciodată de școală. Idealul unei dezvoltări normale ar fi prin școală înapoi către viață. O cultură cu adevărat asimilată ar fi aceea care a dărâmat schelăria înălțată de școală, înălțată, după ce s-a folosit de ea.

După această precizare, se cuvine să vedem care sunt valorile pe care le introduce școala în sufletul omenesc, în ce fel lucrează școala ca mijloc al culturii subiective. Mai întâi sunt, firește, valorile teoretice de toate categoriile, acelea a căror agonisire este înțeleasă sub numele unitar de instrucție. Apoi sunt unele deprinderi morale rezultate din îndoitul contact al școlarului cu profesorul și colegii săi. Din raportul cu colegii rezultă o valoare morală pentru care familia nu prezintă un teren deosebit de propice, și anume emulația, întrecerea. Există firește o emulație și între frați, dar noi știm bine că emulația, ca dispoziție morală, dorința de a te întrece pe tine, întrecând pe altul, este solicitată mai cu seamă de atmosfera școlară, în mult mai mare măsură decât de atmosfera familiei. Această emulație este un fel de prefigurare a luptei vieții. În școală individul începe să bănuiască ceva din ceea ce va fi lupta pentru viață. Emulația școlară este însă o luptă nobilă. Școlarii care se găsesc în raport de emulație nu se ciocnesc, ci efortul lor decurge paralel. În viața practică, din nefericire, concurența înseamnă victoria proprie, condiționată de înfrângerea adversarului. Viața practică se

desfășoară pe terenul economic sau pe terenul social, în așa fel încât succesul propriu înseamnă insuccesul semenului. Nu la fel se întâmplă însă în școală. Succesul propriu nu înseamnă aci înfrângerea, anularea, eliminarea aceluia cu care m-am găsit în raport de emulație. Există, așadar, în emulație ceva infinit: te poți înălța cât de sus prin ea. În concurență există însă mărginire: nu poți înainta prin ea, decât până la punctul exact în care piedica este înlăturată. Lupta pentru viață este presimțită de școală, dar nu într-o formă aspră, brutală, ci într-una purificată, idealizată.

Interesant din punct de vedere al consecințelor morale este și raportul pe care școlarul îl întreține cu profesorul său. Ceva din felul organizării ierarhice a unei clase se regăsește, firește, și în familie; în familie, după cum preziceam la timpul cuvenit, întâmpinăm o organizație ierarhică, în fruntea căreia stă șeful familiei, tatăl, după vechiul tip patriarhal, care este păstrat într-o oarecare măsură și de societățile noastre. Dar raportul copilului cu părintele său este, de la acest punct mai înainte, cu totul deosebit de acela care unește pe școlar cu profesorul lui. Căci tatăl este, aș spune, un monarh absolut, pe când profesorul este un însuflețitor. Astfel, sentimentele de relație care se trezesc în sufletul școlarului vor fi deosebite de acelea pe cale le întreține fiul cu tatăl său. Nu mai găsim aci complexul acela masiv și majestuos de iubire, de frică, în care sunt prefigurate raporturile pe care le întreținem cu stăpânul ierarhic al acestei lumi, cu Dumnezeu, ci altceva: o admirație și o iubire dintr-o altă categorie, dirijată de înalte valori ale culturii. A te distinge în ochii profesorului și a-l iubi ca pe purtătorul valorilor culturale, este o împrejurare care dezvoltă o întreagă viață sentimentală, în care se cristalizează înalta poezie platoniciană a atmosferei școlare.

Interesant este apoi de văzut cum lucrează școala ca mijloc al culturii subiective și obiective pe felurite trepte ale învățământului. Școala primară, această instituție prin excelență democratică, după cum au dovedit citatele din textele care o legitimau, este în primul rând un mijloc al culturii subiective. Cum stau însă lucrurile cu școala secundară, care alcătuiește, după cum știți, obiectul necontenit reluat al legislației școlare contemporane? Cred că școala secundară trebuie să fie și ea concepută ca o instituție pusă în slujba culturii subiective. În vederea scopurilor culturii obiective, avem școlile profesionale, chiar cele mai înalte, cum ar fi politehnicile, apoi școlile de arte etc. Universitatea întrunește însă ambele ținte, pentru că ea își propune îndoitul scop de a pregăti profesioniști și cercetători. În ceea ce privește școala secundară, acordul nu a fost însă

totdeauna unanim și după feluritele legiuiri perindate la noi de la 1864 (în legătură cu aceasta îmi permit să amintesc că am publicat în „Arhiva pentru studiul și reforma socială" un studiu în care cercetăm toate proiectele de lege relative la organizarea liceului de la această dată înainte) este foarte curios de văzut cum, în tot acest trecut legislativ, a existat la noi o permanentă oscilație, atribuindu-se școlii secundare când scopuri umanistice, după planul unei culturi subiective cât mai largi, când scopuri de specializare, ceea ce cade mai degrabă în competența școlilor afectate culturii obiective. Orice legislație trebuie să câștige însă o poziție limpede față de distincția aceasta, lămurind problema dacă în școala secundară urmează să solicităm pe creatorul culturii sau pe receptorul ei.

Iată cât de numeroase sunt problemele școlii ca mijloc al culturii. Dar individul când iese din școală nu se poate spune că este desăvârșit cultivat, că a devenit într-adevăr un bun subiect receptor, pentru toate valorile umane și un creator de cultură, chiar în locul modest pe care viața i-l rezervă. Astfel apare o nouă problemă: cultura poporului dincolo de școală și în afară de ea.

XX
CULTURA POPULARĂ

Expunerea noastră ne-a adus la punctul în care este necesar să ne ocupăm despre o sumă de mijloace culturale care operează în afară de școală și peste limita școlarității, adică despre ceea ce cu un cuvânt se numește cultura populară. De ce sunt necesare aceste mijloace? Pentru că există o serie de împrejurări moderne de viață care au efectul că sustrag pe om de la răsfrângerea sensului vieții. Pentru noi cultura, după cum a sunat necontenit afirmația de bază a acestui studiu, este introducerea obiectelor acestei lumi în sfera feluritelor valori. Numai prin actul acesta spiritual lumea capătă sens, numai întrucât le gândim ca subordonate unor anumite valori, lucrurile lumii dobândesc semnificație pentru noi. Există însă, după cum vă spuneam, o serie de particularități ale așezării moderne de viață, care întunecă sensul lucrărilor. Astfel apare nevoia de a restabili pe om în situația de a răsfrânge semnificația lucrurilor, de a-l menține în locul specific al demnității sale omenești. În vederea acestui scop lucrează mijloacele culturii populare.

Omul din popor, acela care trăiește în cercul tradițiilor sale, nu are atâta nevoie de această intervenție a culturii populare. El tră-

iește valori artistice, religioase și metafizice, o dată cu tradițiile care i s-au transmis. La un moment dat al evoluției sociale, se produc însă unele fapte despre care ne-am ocupat și altă dată. Așa, de pildă, prin extinderea grupului social, apare fenomenul desfacerii insului de cercul său tradițional de viață. Grupul social, în măsura în care se extinde, începe a conține în sine un număr din ce în ce mai mare și mai variat de tradiții, care se anulează între ele și scade respectiv forța fiecăreia în parte. Astfel, prin trecerea de la vechile grupuri sociale restrânse la cele mari, omul încetează să mai trăiască după indicațiile de valoare cuprinse în tradițiile artistice, etice și religioase în care trăise mai înainte. Dar se mai întâmplă concomitent și fenomenul migrațiunii de la sat la oraș, un fenomen care se întovărășește neapărat cu pierderea valorilor tradiționale. Ce le va înlocui oare?

Dar în afară de faptul acestei treceri de la grupuri restrânse la grupuri largi, de la grupuri omogene la grupuri heterogene, de la grupuri tradiționale la grupuri lipsite de tradiție, mai există și alte fapte care fac deopotrivă necesară intervenția mijloacelor cuprinse laolaltă sub numele de cultură populară. Există fenomenul specializării profesionale, condiție indispensabilă vieții moderne, dar prezentând o serie de dezavantaje asupra cărora m-am oprit altă dată. Fiecare dintre noi am avut ocazia, în practica obișnuită a vieții, să constatăm ceea ce aș numi criza de viață a profesionistului. O mulțime dintre profesiunile moderne au pierdut însușirea de a se acoperi cu întreaga întindere a vieții. Există o mulțime de profesioniști în mai toate ramurile activității moderne, dar mai cu seamă în cele care sunt foarte mecanizate, în care individul simte că viața sa adevărată se revarsă peste limitele profesiunii și că s-ar putea dezvolta, conform aspirației cele mai fundamentale a omului, dincolo de preocuparea sa profesională. Sociologii au descris adeseori urâtul care însoțește, ca un rău tovarăș și sfătuitor, pe muncitorul din fabrici, dar care urmărește și pe unii dintre specialiștii profesiunilor intelectuale. Profesiunea este adeseori resimțită ca un factor de nemulțumire în viață și, în aceste condiții, apare ciudatul tip al civilizației moderne, necunoscut unor epoci anterioare, tipul veleitarului, al omului care, exercitând o profesiune, simte că viața sa nu este completă și dorește s-o întregească printr-o activitate cu totul deosebită de aceea pe care o exercită de obicei. Din această stare de spirit apare pentru o altă serie de profesioniști moderni necesitatea așa-numitei culturi populare.

În sfârșit, un rezultat al mașinismului modern, care trebuie salutat de altfel cu toată simpatia, este acea economisire a efortului

uman care-l pune pe lucrătorul din industrii în posesiunea unui timp liber mai mult sau mai puțin întins. Dar atunci apare necesitatea de a da o întrebuințare conformă demnității omenești și aspirației către valori, acestor răgazuri oferite omului de mașină. Cultura populară este aceea care trebuie să ajute la împlinirea acestei noi nevoi. Acestora li se alătură toate împrejurările vieții practice în care se constată că oamenii se conduc după deprinderile cele mai empirice. Astfel, printre cetățenii unei țări există numai puțini care își exercită drepturile lor cu o luminată conștiință politică. Puțini sunt acei care știu să se orienteze în diferitele situații ale vieții după prescripțiile științei, ca de pildă în cazurile în care intervenția cunoștințelor de igienă ar fi necesare. Dar chiar în propria practică profesională, foarte deseori oamenii se vor conduce mai mult de vechile deprinderi moștenite, care coboară valoarea randamentului lor. În toate aceste ocazii apare necesitatea de a completa cunoștințele generale ale cetățenilor. A instrui pe om în drepturile sale politice, a-l învăța să trăiască conform prescripțiilor științei, a-i completa cultura profesională, iată atâtea alte scopuri ale așa-numitei culturi populare.

Corespunzând tuturor acestor nevoi, rezultate fără doar și poate din condițiile vieții moderne, cultura populară recomandă o serie de mijloace dintre cele mai variate. În ceea ce privește desfacerea din cercul tradițional de viață, despre care am vorbit mai înainte, s-a preconizat înapoierea la tradiție prin o serie întreagă de mijloace dintre care putem să amintim, fără ca să dăm o listă completă, încurajarea producției de artă populară, crearea de școli anume destinate acestui scop, tipărirea și răspândirea de izvoade, expoziții: mijloace afirmând deopotrivă și în mod implicit ideea că tradiția, pe cale de dispariție sau cel puțin în proces de slăbire, poate fi reînviată prin intervenția noastră. Este aci o presupunere optimistă, dar poate nu tot atât de operantă, căci restrângându-se de pildă numai la cazul artei populare, industria artistică practicată în ateliere sau în școli sprijinite de autoritatea de stat, rămâne totuși altceva decât arta populară ea însăși. Industria artei populare este artă populară artificială, altceva decât arta dezvoltată din însăși așezările firești de viață ale unui grup social.

Dar dacă propaganda pentru revenirea la tradiție poate să aibă un succes anumit în mediile sătești, unde tradiția ar putea să fie numai întunecată, dar nu încă dispărută, valoarea tuturor acestor mijloace este mult mai mică în mediile urbane, acelea care au rupt cu totul firul deprinderilor tradiționale și unde reînvierea, numai pentru o clipă și numai în împrejurări festive, a costumului sau a

dansului ţărănesc, dă impresia unei întreprinderi muzeologice, fără legătură cu restul vieţii reale.

În ceea ce priveşte completarea spirituală a vieţii şi luminarea conştiinţei cu toate acele cunoştinţe menite să favorizeze o mai bună orientare a omului printre împrejurările practice de viaţă, mijloacele sunt încă mai numeroase. Din rândul acestora fac parte expoziţiile în săli deschise frecventării publicului celui mai larg, multiplicarea copiilor după operele de artă, concertele, ediţiile pentru popor, colportajul de cărţi bune, apoi muzeele, universităţile populare, în sfârşit întregul program cultural al cinematografului şi al radiodifuziunii. Prin toate acestea se satisface aspiraţia către cultura generală a omului diminuat de practica sa profesională şi năzuinţa lui către completarea pregătirii sale profesionale.

Dacă privim încă o dată toate aceste mijloace avem ocazia să constatăm o anumită divergenţă între ele, care face din aşa-numita cultură populară mai mult un domeniu întregit din două bucăţi heterogene, decât un sistem de sforţări coordonate şi conduse de un scop unitar. În adevăr, în suma tuturor mijloacelor amintite, ceea ce se numeşte întoarcerea la tradiţie presupune afirmarea valorilor paseiste şi a celor rustice. Dimpotrivă, în celelalte mijloace enumerate există implicată afirmarea valorilor urbane şi a valorii generale a progresului. Pentru acela care doreşte înapoierea la tradiţii, progresul nu este un bun demn de a fi dorit, după cum completarea în ordinea intelectuală nu este un bun vrednic a fi urmărit de acela care prin întoarcerea către tradiţii, doreşte să vadă sporind subconştientul creator al omului, acea parte mai întunecată, dar cu atât mai productivă, a conştiinţei sale, prin care el comunică cu întregul depozit de experienţe al neamului său. Există deci două culturi populare, pentru că sunt două feluri de idealuri călăuzitoare ale eforturilor celor care îşi asumă sarcina cultivării poporului: cultura populară tradiţională şi cultura populară progresistă şi urbană. Dar poate că în acest contrast se exprimă o condiţie mai generală a culturii europene de astăzi, poate că aci se manifestă o divergenţă adâncă în structura spirituală a lumii moderne, situată la această desfacere de drumuri, unde trecutul este încă destul de viguros ca să nu ne putem libera de el, iar viitorul este şi el destul de puternic, pentru a stârni în noi iniţiative şi hotărâri orientate către viitor. Fr. Delaisi, scriitorul care a scris o carte despre *Cele două Europe* şi o alta despre *Contradicţiile lumii moderne*, ar fi în măsură să ne explice printr-o juxtapunere de elemente heteroclite, rurale şi urbane, agrariene şi industrialiste, cauza adâncă a dualităţii cul-

turale care conduce, dar nu coordonează între ele, feluritele mijloace pe care le înglobează numele general de cultură populară.

Deși necesitățile cărora cultura populară le corespunde sunt legitime și cu toate că faptul producerii lor manifestă existența unei aspirații mai înalte în sufletul omenesc, deci, în fine, mijloacele menite să corespundă acestor necesități sunt adeseori bine venite și răspund într-o bună măsură scopurilor pentru care au fost găsite, există totuși unele dezavantaje legate de scopul și de procedeele culturii populare. Este vorba de a vedea în puține cuvinte care sunt aceste dezavantaje și mai ales cum ar putea fi ele remediate.

Spuneam că eforturile culturii populare nu sunt coordonate între ele. Cineva care a simțit trezindu-se în sine dorința nobilă de a se întregi, de a atinge punctul de vedere al unei totalități umane, depășind cercul micii, restrânsei și nesemnificativei sale sarcini cotidiene, ce găsește oare că i se oferă? Lucrurile cele mai disparate, cursurile de categoriile cele mai deosebite ale universității populare, biblioteci care pentru neștiința sa sunt colecții haotice, cărți pe care colportorul le aduce fără considerarea specială a nervilor lui. Ceea ce i se oferă, prin urmare, este o cultură întâmplătoare, haosul cultural. Omul care se instruiește în afară de școală și dincolo de vârsta școlarității, își însușește o serie de cunoștințe, dar acestea sunt dispuse întâmplător în el, nu se leagă între ele și reprezintă regiuni acoperite, alături de vaste domenii pustii. Ucenicul acestei învățături simte apoi un fel de caracteristică siguranță de sine. Apare astfel fenomenul supărător (și adeseori deschis de criticii democrațiilor moderne) al semidoctismului. Omului instruit în școala complementară sau în sala de conferințe populare agonisește cunoștințe nu numai întâmplătoare, dar și atât de puțin adâncite, încât ele pot trezi în sufletul său sentimentul unei suficiențe cu totul regretabile. Iată care pot fi adeseori rezultatele foarte primejdioase ale culturii populare.

Și atunci, ne putem întreba: trebuie oare să renunțăm la cultura populară, la acel drept al omului la întregirea sa umană sau trebuie să ne mulțumim cu dezastrele sufletești ale culturii acesteia insuficiente și puțin asimilate? Dar există poate un „tertium", adică posibilitatea de a răspunde nevoii de cultură a omului comun cu evitarea tuturor neajunsurilor semnalate mai sus. În această privință s-au făcut cercetări interesante în acele țări unde problema culturii populare este mai veche, pentru că dificultățile legate de îndoitul proces al progresului modern și al sfărâmării cercurilor tradiționale de viață, au fost mai îndelung meditate. Experiențele care

s-au făcut în Anglia și unele țări ale Nordului, ne propun soluțiuni utile și pentru întrebările care ni se pun nouă.

O idee centrală a expunerii noastre și pe care am dezvoltat-o, atunci când am tratat despre criza culturii moderne, a fost principiul potrivit căruia putem aspira să atingem punctul de vedere al totalității umane, pe baza specialității proprii; nu o totalitate în sensul acelui „uomo universale“, despre care vorbea Renașterea, o totalitate care neavând centru, nu are nici rază de acțiune, ci una câștigată din punctul de vedere a ceea ce alcătuiește obiectul zilnic al ocupației personale. Urmărind acest principiu am arătat cum, adâncind oricare dintre valori, putem ajunge, grație faptului comunicării valorilor în unitatea structurii sufletești, la punctul de vedere al totalității. Este vorba acum de a aplica acest principiu și în cazul culturii populare.

Cred că organizarea culturii populare trebuie să se facă după sistemul unor comunități culturale mai restrânse, crescute din anumite interese speciale și locale. O cultură populară decretată în mod abstract de o autoritate centrală, o cultură populară care se conduce după un cod meditat în mod general, este o cultură menită să rămână sau inoperantă sau să atragă după sine toate dezavantajele semnalate mai înainte.

Cultura populară trebuie să fie neapărat descentralizată, nu centralizată. Centrul poate numai să coordoneze, să îndrume și să sprijine inițiativa, care trebuie să rămână totdeauna a unui loc restrâns și a unui grup mărginit. O tovărășie de oameni animați și o personalitate, hotărâți să depășească brutalitatea zilnică a vieții și să recupereze sensul spiritual al vieții, poate să dezvolte o inițiativă de cultură mult mai rodnică decât aceea care, fără cunoștința intereselor locale și particulare de tot felul, ar fi decretată dintr-o sferă superioară. În comunități restrânse și concrete se va lucra activ, metoda nu va fi niciodată pur expozitivă. Ea va consta din citiri în comun și din discuții în jurul unei biblioteci constituite, nu cum se face de obicei, din volume trimise după liste tipice și generale, ci dintr-o însumare de opere, după nevoi resimțite și declarate. Existența unei biblioteci vii, în raport funcțional cu publicul ei, și lucrul în comun sunt procedee care mi se par mult mai eficace decât acelea pe care le-am pomenit, meditate în mod general și abstract. Munca în aceste comunități concrete de cultură trebuie să aibă caracterul unei consfătuiri, pentru că tinerii sau oamenii maturi care vin în casa de lectură, sunt mânați de un interes grav și profund al sufletului. Ei nu sunt niște diletanți ai culturii, cum sunt atâția dintre ascultătorii care alcătuiesc publicul mobil, întâmplător și

uneori neatent al sălilor de conferințe. Un om de 30 sau de 40 de ani, care având răspunderea unei familii vine la ședința unui cerc cultural, dovedește că în sufletul său s-a născut o nevoie adâncă. În năzuința lui de cultură se exprimă o latură nobilă, de mare importanță a caracterului său. Omului acesta nu este potrivit să i se facă o oratorie agreabilă. Nevoii sale de sfat trebuie să i se răspundă după cuviință. Atmosfera de intimitate, de prelucrare comună a unor sensuri ascunse ale vieții și devenite grave pentru sufletul mai înainte lipsit de ele, iată atmosfera în care mi se pare că adevărata cultură populară trebuie să se dezvolte.

B. c. Idealul cultural

XXI
CONCEPȚIA RAȚIONALISTĂ, ISTORICĂ ȘI UMANISTĂ A CULTURII

Lăsând în urmă studiul condițiilor și mijloacelor culturii, ne rămâne să câștigăm acum idei precise în legătură cu idealurile care conduc opera ei, căci este evident că fenomenul cultural nu este deplin înțeles decât atunci când cunoștința condițiilor care-l determină și a mijloacelor de care el se servește, se completează prin aceea a idealului care conduce desfășurarea sa. Cultura are în adevăr această particularitate că introduce în realitate unele finalități. Domeniul naturii este acel al cauzelor mecanice. Nici un scop aparent nu servește planta care se ridică din pământ și nici nu este nevoie de invocarea unui asemenea scop pentru a înțelege răsărirea și dezvoltarea sa. O dată însă cu apariția culturii omenești ia ființă imperiul scopurilor, al cauzelor finale, și o dată cu aceasta se organizează contrastul dintre natura dinaintea omului și ceea ce omul introduce în natură prin intervenția sa spirituală.

Care sunt însă scopurile, cauzele finale ale culturii? Care sunt idealurile care conduc opera culturii? Răspunsul s-ar părea că l-am dat de mai multe ori în cursul acestor capitole. Cultura nu-și poate propune alte finalități decât realizarea valorilor despre care ne-am

ocupat îndelung în trecut. Valorile sunt însă coordonate între ele și fac parte dintr-o structură unitară și ierarhică. Se poate vorbi în adevăr despre o structură ierarhică a valorilor, deoarece oricare dintre creatorii culturali ai unei epoci anumite, urmărind realizarea unei valori speciale, slujește în același timp realizarea unei valori mai generale, călăuzitoare deopotrivă pentru silința sa și pentru aceea a altor creatori de cultură. Scopurile speciale ale culturii, adică valorile, sunt comandate deci de o valoare supraordonată, în așa fel încât, deși omul de știință slujește în aparență numai valorii teoretice, artistul valorii estetice ș.a.m.d., toți aceștia împreună servesc prin aceleași acte o valoare care nu este în mod special nici teoretică, nici estetică, nici politică, dar care este supraordonată tuturor acestora și împrumută fiecăreia în parte o culoare deosebită. Când ne întrebăm, așadar, care este idealul conducător al operei culturale, nu ne gândim la valorile particulare în funcția de îndrumare a silinței unuia sau altuia dintre producătorii de cultură, ci la acea valoare supraordonată către care aspiră în gradul cel mai înalt creatorul de cultură. Tocmai împrejurarea că feluritele eforturi culturale sunt coordonate între ele și subordonate unei valori finale și supreme, legitimează problema filosofică a idealului cultural.

Care este deci idealul cultural? Pentru a-l afla, a fost invocată uneori analogia care a dat naștere cuvântului de cultură. Cultura în limba latină, de unde termenul a fost luat de către popoarele moderne, însemna, într-un înțeles restrâns, cultura pământului, agricultura. În agricultură avem de-a face cu un agent natural, pământul și cu sământa care se azvârle în el, avem apoi de-a face cu o activitate menită să favorizeze creșterea plantei și, în cele din urmă, o anumită finalitate. Acela care se dedă la cultură, în sens restrâns și antic, la cultura pământului, dorește să realizeze un scop, se îndreaptă către un ideal: obținerea, în condițiile cele mai bune, a fructului pe care planta îl poartă în sine. Tot astfel agricultorul nu dorește mai mult decât ceea ce sământa azvârlită în pământ poate să dea. Se pune atunci întrebarea, dacă nu cumva raporturile acestea între fapte se repetă și pentru cazul culturii în sens extins și modern, al culturii pe care, în feluritele ei coordonate, am descris-o în cursul acestui studiu. Întrebarea este dacă nu cumva, ca și în cazul realității cu care se invocă analogia, avem un agent natural, o activitate omenească și un ideal, care n-ar reprezenta decât virtualitățile înscrise în agentul natural. Una dintre primele filosofii ale culturii a căutat să justifice această analogie.

Există în adevăr, s-a spus, o însușire naturală, comună tuturor oamenilor și aceasta ar fi rațiunea umană. Înainte de opera oricărei

culturi și civilizații, oamenii reprezintă un teren omogen de calitate rațională. Este viziunea despre om pe care o profesau în Antichitate stoicii și care s-a răspândit în asemenea măsură, încât a intrat în compoziția fundamentală a întregii culturi moderne. Potrivit acestei viziuni, activitatea culturală nu și-ar propune altceva decât să dezvolte aceste date naturale ale umanității raționale. Idealul către care cultura s-ar îndrepta nu ar fi decât acela pe care natura omenească îl indică prin însăși felul său de a fi. Iată cum pe baza analogiei cu cultura pământului, se poate constitui, după cum s-a întâmplat de fapt, o teorie a culturii umane.

Ce consecințe decurg însă de aci? Mai întâi, dacă premisa naturală a culturii este însușirea de ființă rațională a omului și dacă cultura nu-și poate propune alte ținte decât dezvoltarea acestei premise, atunci este evident că istoria culturii omenești este terenul unui necontenit progres. În adevăr, însușirea capitală a rațiunii este aceea că rezultatele ei sunt adiționabile. Ceea ce rațiunea omenească cucerește la un moment dat nu se pierde, ci se conservă și se adună cu ceea ce rațiunea cucerește în momentul următor. Viziunea progresistă a istoriei înțelege viața omenirii ca o dezvoltare continuă pe o linie unitară, în care punctul B este mai valoros decât punctul A, dar mai puțin valoros decât punctul C. Acest fel de a înțelege istoria, ca domeniul unui progres necontenit, derivă din afirmarea pe care o îndreptățește înțelegerea analogică și raționalistă a culturii umane. Dar dacă toți suntem deopotrivă ființe raționale, întrucât participăm la logosul care străbate creațiunea (după cum afirmau stoicii), sau întrucât participăm la spiritul divin (cum afirmă creștinismul, ale cărui concepte fundamentale au fuzionat în cursul timpului cu rezultatele stoicismului), atunci este evident că cultura omenească trebuie să ajungă și la realizarea egalității dintre oameni. Egalitarismul, ca una dintre țintele cele mai importante ale procesului cultural, este de asemenea o consecință rezultată din concepția analogică și raționalistă a culturii, o consecință pe care a tras-o cu toată consecvența și a înfățișat-o cu toată strălucirea Jean-Jacques Rousseau. Dar pentru ca oamenii să poată într-adevăr să-și dezvolte însușirile lor naturale de ființe raționale, trebuie să existe o organizație care să apere pe individ și să-i garanteze egalitatea condițiilor de dezvoltare, o organizație socială în care să domine o atmosferă proprie dezvoltării însușirilor înnăscute și raționale ale omului. A treia consecință a înțelegerii analogice și raționaliste a culturii umane este deci liberalismul, adică acea concepție politică al cărei scop este să pună pe primul plan al importanței individul, rezervând societății și statului rolul

unui simplu cadru, în care individul să găsească condițiile de egală și liberă dezvoltare, în drumul către scopurile raționale ale vieții sale. Este evident însă că aceste scopuri nu pot fi bine realizate decât într-o atmosferă de pace, nu numai internă, în sânul unei societăți naționale și unui stat, dar și într-o atmosferă de pace internațională. A patra consecință a înțelegerii analogice și raționaliste a culturii este deci pacifismul, pentru că numai în această atmosferă individul, putându-se sustrage de la grija brutală a conservării sale, ca ființă fizică, se poate consacra țintelor raționale ale vieții. Și că acest lucru este posibil, o dovedește faptul că nici unul dintre aceste postulate nu dorește mai mult decât ceea ce se găsește înscris în însăși natura omeneasacă. Realitatea tuturor acestor idealuri parțial este posibilă, ba chiar este sigură, întrucât rațiunea omenească are pe lângă caracterul de a putea să adiționeze între ele rezultatele la care a ajuns în decursul timpului, caracterul de a se dezvolta, cu o logică internă, către anumite ținte. Este deci cu neputință ca oamenii să nu ajungă, în generalitatea lor, a înțelege până la urmă avantajele egalitarismului, ale liberalismului și ale pacifismului. Concepția aceasta este prin urmare și optimistă. Progresivism, liberalism, pacifism, egalitarism, optimism sunt trăsături care se leagă deci între ele și este cu neputință la un gânditor să întâlnim una dintre aceste trăsături, fără a nu întâlni și pe toate celelalte. Toate aceste trăsături se întrunesc în unitatea unei structuri spirituale, pentru că toate sunt comandate de un ideal comun, idealul promovării ființei raționale, una din acele valori supraordonate de care vorbeam adineauri, când voiam să definim în ce constă scopul central și ultim al culturii umane.

Teoria raționalistă și analogică a culturii prezintă însă mai multe dificultăți, care au fost relevate îndeosebi de către filosofii romantici, adică de către acei filosofi pentru care excelența omenească nu se declară în planul rațional (așa cum lucrul se întâmpla pentru filosofii stoici, în Antichitate, în vremurile moderne pentru un Descartes, mai aproape de noi pentru filosofii iluminiști ai veacului al XVIII-lea). Pentru romantici excelența omenească se declară mai degrabă în planul sentimental, al fanteziei, al subconștientului, în alte regiuni deci ale sufletului decât acelea pe care le împing în primul plan al importanței gânditorii enumerați mai înainte. Romanticii au trebuit prin urmare să devină mai atenți la dificultățile legate de teoria analogică și raționalistă a culturii. Poziției acestora li s-au adăugat apoi și unele din rezultatele științei moderne, care au accentuat încă mai mult critica înțelegerii analogice și raționaliste a culturii.

Mai întâi, s-a observat că o natură omenească cu totul pură, care să nu fi fost prelucrată în nici un fel de opera culturii nu există și că analogia cu cultura pământului este deci falsă. Există sau pot exista pământuri care să nu fi fost niciodată lucrate, ne putem închipui păduri virgine, dar nu ne putem închipui suflete și societăți omenești care să nu aibă nici un fel de cultură. În societățile cele mai înapoiate ale primitivilor de astăzi există totuși anumite reguli morale, o anumită activitate artistică, uneori foarte interesantă, anumite prescripții juridice, anumite ipoteze explicative cu privire la originea lumii, există prin urmare și o anumită știință. Nicăieri nu putem întâmpina deci o natură omenească rațională, dar încă neprelucrată, care să justifice analogia de la temeliile construcției idealului cultural, pe care l-am analizat mai înainte. Scopurile culturii omenești nu sunt deci imanente naturii umane, nu se găsesc înscrise în ea, pentru că nici nu putem înțelege bine ce poate fi această natură umană, neatinsă încă de opera culturii. În cele mai primitive societăți omenești întâmpinăm afirmații autonome de valori. Primitivul care desfășoară o activitate artistică oarecare, afirmă o dată cu aceasta anumite valori artistice, pe care el le consideră demne de a fi cultivate. Nu putem în nici un caz dovedi că idealul artistic către care maestrul primitiv se îndreaptă ar fi înscris în natura sa. Idealul artistic ne dă impresia a fi mai degrabă o afirmație independentă de această natură, o afirmație autonomă de valori, rezultând dintr-o cauzalitate extrem de complicată și pe care uneori nu o putem prinde, dar despre care putem spune că nu se dezvoltă imanent și organic din această natură, pe care în tot cazul nu o putem surprinde nicăieri în presupusa ei puritate. Pe de altă parte, am arătat atunci când ne-am ocupat despre condițiile culturii, că ele determină până la un punct scopurile către care cultura se îndrumă. Există o comunicație între condiții și scopuri. Condițiile culturii sunt însă foarte deosebite. Oamenii sunt de naționalități felurite, trăiesc în medii diverse, se slujesc de un mijloc sau altul de producție, viețuiesc în cercuri sociale mai restrânse sau mai largi și, dacă există o comunicație între condiții și scopuri, atunci este evident că diversității condițiilor trebuie să-i corespundă o diversitate a scopurilor. Nu se poate vorbi de un scop unic al culturii omenești, așa cum face teoria analogică și raționalistă a culturii. În al treilea rând, omul nu este o ființă pur rațională, ci este și o ființă sentimentală. Este adevărat că prin rațiune oamenii pot coincide, cel puțin la un anumit nivel cultural. Ceea ce izbutește să mă convingă pe mine pe cale pur rațională este foarte probabil că va convinge și pe semenul meu. Nu este posibilă diferență de opinii în ceea

ce privește axioma că drumul cel mai scurt între două puncte este linia dreaptă, pentru că această propoziție este afirmată numai de rațiune și pricepută exclusiv de ea. Dacă însă oamenii coincid prin rațiune, diferă, din nefericire, prin sentiment. Și atunci, nu mai poate fi vorba de o finalitate unică a culturii omenești, ci trebuie să existe finalități variate, corespunzătoare varietății sentimentale a oamenilor. În sfârșit, chiar dacă admitem o evoluție unitară și progresistă a culturii omenești, cu toate acestea, în fiecare moment al ei, cultura omenească întreține cultul anumitor valori, proprii epocii și etapei speciale la care se găsește. Se prea poate ca un scop ultim și îndepărtat să conducă silința culturală totală a omenirii, însă mai înainte de a se îngriji de realizarea acestor ultime scopuri cultura omenească trebuie să îngrijească de realizarea scopurilor particulare care aparțin epocii sale, în stare să răspundă temelor proprii ale timpului și ale societății căreia îi aparține. Din toate aceste pricini, idealul cultural, mai înainte de a fi general valabil pentru întreaga umanitate, este propriu anumitor societăți și anumitor epoci.

Iată o serie de obiecții foarte serioase care se pot ridica înaintea înțelegerii analogice și raționaliste a culturii. Iată atâtea contra-argumente care trag liniile largi ale unei alte concepții despre idealul cultural, după care nu avem în realitate de-a face cu o singură cultură omenească, ci cu o pluralitate de culturi diferențiate după câte idealuri există în lume, o pluralitate de culturi conduse de scopuri autonome, fără comunicație între ele. Între feluritele culturi umane, spune unul dintre reprezentanții acestui punct de vedere, Oswald Spengler, există prăpăstii de netrecut, încât orice am face noi, modernii, nu putem înțelege culturi deosebite de ale noastre. Ar fi deci o iluzie că am putea pătrunde cultura antică sau cultura popoarelor orientale. Ele ființează dintr-un alt punct de vedere, eforturile lor culturale sunt conduse de un alt ideal, cu totul deosebit de al nostru. Ceea ce se dă drept înțelegere în această materie este o falsă interpretare a acelor culturi din punctul de vedere al idealurilor noastre și această regulă atât de generală, are pentru Spengler o singură excepție, aceea a persoanei sale, care, conducându-se de un dar poetic special, poate să înfrângă și această necomunicabilitate principală dintre culturi, mutându-se printr-un salt entuziast al spiritului în centrul feluritelor culturi pe care le descrie. În tot cazul, după înțelegerea istorică a culturii, avem o pluralitate de culturi, fără comunicație între ele, conducându-se de valori autonome și realizându-se în națiuni. Idealul politic pe care istorismul îl preconizează nu va fi așadar acela al unui stat liberal și al unei

organizări internaționale interstatice, ci dezvoltarea națiunii și a valorilor ei proprii, pentru că națiunea este corpul uman purtător al valorilor originale după care orice cultură se conduce. Firește că națiunea, propusă ca ideal politic al istorismului, tinde să se afirme și să se apere, tinde uneori să se extindă pentru a da un termen mai larg de dezvoltare virtualităților sale și, în felul acesta, este evident că istorismul ajunge la concluzii nu numai depărtate dar chiar contrarii pacifismului. În sfârșit, concepția istorică a culturii, ba aș spune mai degrabă că istorismul se împacă mai bine cu un anumit pesimism, pe care-l întâlnim de altfel ca ultimă consecință la reprezentanții cei mai iluștri ai acestui punct de vedere.

Înainte de a termina, aș vrea să adaug că în măsura în care omul, ca purtător de cultură, este sustras sarcinii de a servi scopuri care îl întrec și care coincid cu scopurile întregii omeniri — așa cum este cazul în concepția raționalistă și analogică a culturii — personalitatea umană singulară poate trece în primul plan al importanței. Pacifism, liberalism, egalitarism nu sunt numai scopuri pe care le urmărim ca personalități izolate, dar sunt scopuri care sunt urmărite de umanitate prin mine, ființă umană autonomă. În liberalism, producătorul individual de cultură este un servitor al întregii colectivități umane. În măsura în care însă individul este eliberat de sub acest punct de vedere, în măsura în care el, prin toate argumentele care se îndreaptă împotriva liberalismului, ajunge în același timp să nu se mai simtă ca un agent al culturii omenești în întreaga ei vastitate și pentru scopurile ei cele mai îndepărtate, în aceeași măsură individul este restituit sie însuși. De aceea, apropiată până la un punct de concepția istorismului, este concepția umanistă a culturii, aceea pentru care idealul cultural este desăvârșirea proprie, perfecționarea persoanei tale.

Iată prin urmare trei idealuri culturale, unul analogic și raționalist, altul istoric, altul umanist. Pe care din acestea se cuvine să-l alegem?

XXII
DIFICULTĂȚILE CONCEPȚIEI ISTORICE

Trecând la examinarea unei noi serii de probleme, am arătat în capitolul trecut care sunt cele trei tipuri de idealuri propuse culturii. Printre acestea am analizat în primul rând idealul raționalist și idealul istoric al culturii. Idealul raționalist se dezvoltă din concepția unei umanități a cărei însușire esențială este rațiunea capabilă să se dezvolte la infinit din însumarea treptată a rezultatelor ei, acea rațiune la care toți oamenii participă în mod egal și care îndreptățește concepția unei culturi ca o dezvoltare unilaterală, progresivă, țintind către scopuri de egalitate socială, o concepție liberalistă, pacifică și optimistă, întrucât rațiunea nu poate să nu ajungă la cunoașterea și aprobarea tuturor acestor ținte. Dar concepția raționalistă a culturii prezenta unele dificultăți. Mai întâi, pentru că nu se poate găsi o natură umană pură, ai cărei germeni necorupți opera culturii să-și propună a-i dezvolta. Apoi, pentru că dată fiind varietatea condițiilor materiale în care feluritele culturi se dezvoltă, este firesc ca fiecare din aceste culturi să cultive idealul său propriu, iar nu un ideal comun întregii omeniri și, în sfârșit, pentru că admițând totuși că omenirea este implicată într-un proces de dezvoltare continuă și progresivă, popoarele trăind la fiecare

etapă a acestei dezvoltări după idealurile lor proprii și prezente, pentru înțelegerea culturilor respective trebuie să ne raportăm nu la țintele ei îndepărtate, ci la țintele ei imediate și actuale. Din aceste dificultăți rezultă postularea unei concepții istorice a culturii, anti-progresivistă, întrucât între diferitele culturi raționale, socotite ca niște cicluri închise, nu poate exista comunicație și cu atât mai puțin progres, o concepție pluralistă a culturii, de vreme ce în această împrejurare avem o pluralitate de culturi — nu una singură — și, în sfârșit, o cultură al cărei substrat este națiunea, nu umanitatea în întregul ei. Dar din combaterea punctului de vedere raționalist se produce eliberarea teoretică a individului de sub primatul umanității, concepută ca un corp solidar care cere de la individ supunere totală pentru servirea exclusivă a scopurilor sale și se impune astfel acea concepție a culturii care-și propune ca ideal dezvoltarea tuturor virtualităților înscrise în natura fiecărui om în parte. Am obținut astfel trei idealuri culturale: idealul raționalist, istorist și umanist al culturii.

Ceea ce am dori să adăugăm acum, este un exemplu despre ce poate fi acea concepție istorică a culturii: o aplicație a punctului de vedere istoric într-o problemă capitală pentru filosofia culturii și anume în problema raporturilor pe care cultura europeană le întreține cu vechea cultură a Europei. În mod general, noi ne socotim moștenitorii culturii vechi greco-romane și acest fel de a vedea presupune neapărat părerea despre existența unei umanități care s-a dezvoltat continuu din Antichitate și până astăzi. Însăși împărțirea tradițională a trecutului, în istorie antică, medievală, modernă și contemporană, are pentru filosof importanța că implicit conține reprezentarea unei umanități care s-a dezvoltat în mod continuu și pe o singură direcție către niște ținte, față de care noi ne-am găsi mai aproape decât anticii. Citiți orice tratat de istorie universală (mai cu seamă tratatele clasice) și veți găsi la baza lor, ca o propoziție implicită, vederea despre dezvoltarea continuă a culturii europene, începând din Antichitate și până azi.

Iată însă o împrejurare cu care istorismul nu s-a declarat împăcat, pentru că istorismul, după cum ați văzut, nu admite un corp general al umanității, dezvoltându-se continuu către ținte progresive, ci o pluralitate de culturi închise, care n-au între ele nici un fel de comunicație. Această părere a fost reprezentată cu toată consecvența și, aș spune, cu tot riscul, de către filosoful istoriei Oswald Spengler, care a scris în anii de după război o carte cu mare răsunet, *Der Untergang des Abendlandes*. În adevăr, pentru Spengler, există o prăpastie de netrecut între cultura antică și cultura modernă. Va-

loarea centrală căreia i se subordonează valorile teoretice, estetice, religioase, morale, politice, economice, pe care fiecare producător de cultură le slujește, este deosebită în trecerea de la antici la noi.

Dar care este această valoare centrală? Ea coincide, după părerea lui Spengler — care în această privință, după cum veți vedea în paginile ce vor urma, reia o idee mai veche a lui Nietzsche —, cu sentimentul de viață al oamenilor care au creat cultura respectivă. Viața este resimțită într-un fel de grec și într-un altul de modern și astfel, conform acestui fel deosebit de a resimți existența, se constituie în sufletul fiecărui om anumite năzuinți, cărora nu le poate corespunde decât un fel determinat de valori. Care este deci valoarea către care năzuiește grecul, valoarea care răspunde dorințelor organizate din felul său de a resimți această viață? Grecul, spune Spengler, năzuiește veșnic către perfecțiunea finită. Simbolul culturii grecești este corpul, ca ceva mărginit prin suprafețe incoruptibile, ca ceva deplin închegat și static. Această trăsătură pare a se verifica într-o mulțime de manifestări ale culturii grecești. Cum se înfățișează de pildă religia grecească, întrucât răspunde acestui ideal de perfecțiune limitată către care grecii s-au îndreptat totdeauna? Religia grecească este o colecție de Zei, concepuți ca niște oameni mai puternici, mai mari, mai frumoși. Nicăieri în religia grecească nu întâmpinăm reprezentarea unui Dumnezeu vaporos, nicăieri nu aflăm misticismul turbure care apare în sufletul modernilor, dintr-o tendință contrarie aceleia care era activă în sufletul grecesc și anume, după cum veți vedea îndată, din tendința către nedefinit. Tot astfel știința grecească a găsit încă din primele ei timpuri ipoteza atomistă. Dar chiar înainte de ipoteza atomistă, la fizicienii ionieni din veacul al VI-lea, realitatea era constituită dintr-o serie de elemente izolate între ele. Mai târziu, pentru Democrit, realitatea se constituie din atomi, prin urmare din niște existențe mărginite, iar complexul realității este cosmosul, care în filosofia grecească reprezintă concepția unui univers mărginit și armonios. Idealul moral al grecului, în mai toate sistemele de etică sau, în tot cazul, în cele mai reprezentative dintre ele, este idealul măsurii, al cumpătării și al contemplației. Grecul nu-și propune nici una din țintele pe care vom vedea mai târziu că și le atribuie morala noastră. Nu aspirații nedefinite conduc viața morală grecească ci, mai degrabă, un fel de înclinație de a se mărgini prin măsură și contemplație. Dar arta grecească? Dintre ramurile artei cea mai caracteristică pentru greci este sculptura. Sculptura este însă reprezentarea corpului omenesc în perfecțiunea lui mărginită și statică. Sculptura grecească își propune rareori, și nu în modul cel mai ca-

racteristic pentru inspiraţia ei călăuzitoare, reprezentarea mişcării. În sfârşit, în viaţa politică grecească vom găsi oare ceva care să corespundă acestui ideal de perfecţiune mărginită, acestei aspiraţii către limite? Desigur, există ceva care parcă reia motivul plasticei greceşti, al atomismului, al armoniei cosmice. Acest ceva este cetatea greacă. Iată cum toate manifestările culturale ale grecilor întreţin un aer de înrudire, fiind călăuzite deopotrivă de un ideal comun, acea năzuinţă către perfecţiunea limitată şi statică.

Cu totul altfel se prezintă cultura modernă, aşa cum ea a început să se manifeste încă din Evul Mediu. Cultura modernă, căreia Spengler îi dă numele de faustică, pentru că, după părerea sa, Faust, eroul tragediei lui Goethe, este sufletul modern cel mai reprezentativ, cultura modernă se orientează după aspiraţia către nemărginit, după o mobilitate perpetuă, încât simbolul acestei culturi este infinitul, perspectiva nelimitată în timp şi spaţiu, după cum simbolul culturii greceşti este frumosul corp omenesc, armonios şi liniştit. Să observăm mai întâi viaţa religioasă a Europei moderne. Creştinismul, receptat de cultura apuseană, a devenit cu totul altceva, pretinde Spengler, decât ceea ce trebuie să fi fost acolo unde a apărut mai întâi, în Palestina, pentru că în acele locuri era vie o altă cultură, o cultură „magică". În creştinism, aşa cum l-au primit modernii, s-au infiltrat anumite valori pe care apusenii le cultivă cu deosebire. Dumnezeul nostru infinit şi abstract stă într-un izbitor contrast cu societatea de personalităţi izolate şi bine individualizate ale Olimpului grec. În ştiinţa modernă, realitatea nu este construită apoi din esenţe materiale limitate, cum sunt atomii sau cum sunt cele patru elemente ale naturii de care vorbeau fizicienii ionieni. Natura este construită de ştiinţa modernă din energie, concept dinamic şi imaterial. Universul pentru noi nu mai este acea închegare limitată pe care şi-o reprezentau grecii atunci când pronunţau cuvântul de „cosmos", ci el este infinit, cu neputinţă a fi gândit în limitele lui. În morală, nu atât bunurile eticii greceşti sunt cultivate şi resimţite ca mai preţioase. Adeziunea modernului nu se îndreaptă către măsură, cumpătare, contemplaţie, ci mai degrabă către activitatea creatoare, către răspândirea de bune acţiuni în jurul său, către acea intervenţie umană neostenită, adică spre acea atitudine pe care o adoptă după rătăcirile şi încercările vieţii sale, Faust, eroul lui Goethe, pe care cu această justificare Spengler îl poate socoti drept figura cea mai reprezentativă a culturii apusene. În sfârşit, care sunt în artă ramurile cele mai cultivate şi cele mai reprezentative pentru cultura apuseană? Mai întâi pictura, ca înfăţişare a elementului infinit şi imaterial al atmosferei, pe de altă

parte ca înfățișare a expresiei omenești, reflex spiritual plutind pe figura omenească. Nu așadar corpul este reprezentat în această caracteristică artă a culturii occidentale, ci infinitul imaterial și spiritual, plutind deopotrivă în vastitățile cerului și pe chipul omului. Peisajul și portretul sunt varietățile plastice cele mai caracteristice ale culturii apusene. Alături de pictură, o altă artă foarte caracteristică pentru moderni și care rămăsese în mod izbitor nedezvoltată la antici, pentru motivul că ea răspundea mai puțin valorilor cultivate cu preferință de aceștia, este muzica, arta imaterială și spirituală prin excelență, expresie a dinamismului interior, a mișcării pure a conștiinței noastre.

Iată cum se poate stabili o unitate de stil între toate manifestările feluritelor culturi. Iată cum această stare de lucruri se justifică deplin în cazul comparației dintre cultura antică și cultura apuseană. Vom vedea îndată, dar într-o altă ordine de idei, care sunt dificultățile acestei teorii, de altfel foarte ademenitoare. Dificultățile acestea le vom trece însă în rândul greutăților generale ale concepției istorice a culturii, căci este momentul să părăsim digresiunea constituită de această exemplificare a concepției istorice și pluraliste a culturii, pentru a relua firul ideilor noastre. După cum am arătat care sunt neajunsurile concepției raționaliste, să încercăm acum a pune în lumină greutățile concepției istorice a culturii, pentru a ne deschide apoi drumul către alte soluții, către o concepție proprie a culturii, în care vom face să culmineze expunerea capitolului consacrat idealului cultural.

Mai întâi, concepția istorică a culturii, ori de câte ori a fost teoretizată, s-a prezentat cu o serie de împrumuturi făcute concepției contrarii a raționalismului, pe care era tocmai rolul ei s-o combată și s-o anuleze. Această asimilare de elemente raționaliste în cuprinsul concepției istorice, am dovedit-o mai pe larg în studiul meu despre „Istorism și raționalism“, însă nu voi reveni mai pe larg asupra acestei probleme. Aci ne putem mulțumi cu afirmația că concepția istorică a culturii a asimilat elemente ale raționalismului și, pentru a o justifica, un singur exemplu este suficient, exemplul lui Hegel. Hegel este în adevăr unul dintre gânditorii care au contribuit mai mult la promovarea concepției istorice a culturii. Pentru el, fiecare cultură este un ciclu închis, un ansamblu de manifestări spirituale manifestând un substrat spiritual comun, pe care el îl numește spiritul poporului, *der Volksgeist*. Acest spirit popular n-ar fi altceva decât valoarea centrală conducătoare, aceea care coordonează între ele feluritele manifestări în ciclul închis al diverselor culturi naționale care s-au succedat pe scena istoriei. Dar spiritul popular este,

pentru Hegel, numai o specificare temporară a unei realități spirituale mai largi, logosul universal al istoriei, ceea ce Hegel numește *der Weltgeist*. Astfel fiind, între feluritele culturi, cu toată individualitatea lor perfectă, nu există acele prăpăstii de neîntrecut pe care credea a le putea recunoaște Spengler, în teoria sa. Cu toată individualitatea certă a culturilor, există totuși o continuitate de proces în istorie, ceea ce și îndreptățește pe Hegel să scrie o filosofie a istoriei universale. În sfârșit, spiritul universal se îndreaptă către o anumită țintă, către ținta propriei cunoașteri de sine. Spiritul universal năzuiește să ajungă la autocunoștința sa, la cunoștința naturii sale intime. Natura intimă a spiritului este libertatea, după cum aceea a materiei este necesitatea. Libertatea are însă această caracteristică, după Hegel, că, în măsura în care o cunoaște, spiritul devine liber. Este cu neputință să ne cunoaștem ca persoane libere, fără ca în același timp să nu devenim liberi în adevăr. Astfel, culturile omenești se îndreaptă pe o linie unitară către scopurile imanente ale spiritului universal, care a ajuns în vremea noastră la cunoștința libertății sale esențiale și, în felul acesta, la eliberarea sa. Iată cum se întrunește la Hegel istorismul, care afirmă o pluralitate de culturi, dezvoltându-se organic dintr-un principiu propriu, cu vederea contrarie, caracteristică raționalismului, care consideră omenirea implicată într-un proces continuu și progresiv de dezvoltare.

Această fuziune dintre istorism și raționalism apare de altfel nu numai la Hegel, dar și la alți gânditori, ca de pildă la Herder și la alții, analizați mai de aproape în amintitul meu studiu. Ceea ce însă acest studiu nu adaugă, întrebarea la care el nu putea răspunde, pentru că obiectul său era mai restrâns, este întrebarea cărei împrejurări se datorește această asociație fatală dintre istorism și raționalism. De ce istorismul s-a înfățișat mai totdeauna amestecat cu raționalismul? De ce concepția progresivistă a culturii omenești este o concepție care răspunde mai de aproape punctului de vedere al culturii apusene? Am văzut că valoarea care conduce feluritele culturi ale Apusului este o valoare dinamică, răspunzând unui sentiment specific al vieții. Progresivismul nu este decât proiectarea valorilor dinamice care conduc cultura noastră pe planul istoriei universale. Istoria însăși este, ca știință, un produs caracteristic al culturii moderne. Grecii aproape nu au avut istorie. Este foarte interesant pasajul din Tucydide, în care acest mare scriitor al Antichității afirmă că va începe povestirea sa cu evenimente contemporane, deoarece până la generația lui nu s-au produs multe lucruri de însemnătate în istoria lumii. Ce-i lipsea lui Tucydide era deci senti-

mentul infinitului în trecut. Marele scriitor nu avea perspectiva trecutului ca o mișcare care s-ar fi desăvârșit în urma noastră, ca o curgere a timpului, cum spuneam noi în mod foarte semnificativ, întrebuințând tocmai o imagine dinamică. Istoria dezvoltată din sentimentul dinamic al trecutului nu putea deci să apară decât în cuprinsul culturii moderne. Progresivismul, ca o consecință a mișcării continue și suitoare a culturii omenești, este și el o viziune care nu putea apărea decât în interiorul culturii noastre. Este firesc deci că noi fiind aceia care am scris istoria lumii, să-i dăm și sensul acesta progresivist, izvorât din sentimentul nostru fundamental de viață. Aceasta este și cauza fuziunii continue dintre raționalism și istorism, în cele mai multe și cele mai reprezentative filosofii moderne ale istoriei.

Dar afară de dificultatea acestei fuziuni continue dintre raționalism și istorism, care face aproape imposibilă o concepție istorică pură, mai sunt și alte dificultăți apărute în fața înțelegerii istorice a culturilor omenești. Mai întâi, dacă există incomunicabilitate între culturi, cum le putem înțelege? Este drept că Spengler afirmă că noi modernii nu putem înțelege cultura veche grecească și cu atât mai puțin cultura magică a asiaticilor sau cultura egipteană. Cum le descrie însă Spengler, dacă nu le poate înțelege? Printr-un salt intuitiv, printr-un act de divinație. Este un răspuns comod, dar nu unul științific. Nu cumva apoi concepția culturilor ca niște cicluri închise, omogene, dominate de aceeași valoare, este o simplă iluzie rezultată din faptul contemplării lor în acea perspectivă a trecutului care unifică și concentrează? Oare oamenii culturilor trecute au trăit așa de personal și de hotărât sentimentul vremii lor? Și-au dat ei seama oare că slujesc o țintă unică și că toate manifestările culturii lor erau sistematizate într-un plan unitar omogen? Nu cumva este mai degrabă aci un lucru pe care-l atribuim noi acestor culturi, pentru că le privim dintr-o perspectivă care unifică și omogenizează prin depărtare? Priviți un oraș de pe o înălțime, vi se va părea că are un contur foarte regulat, că grădinile și clădirile sale sunt ordonate după un plan meditat. Dar pătrundeți în acel oraș și veți vedea că, în realitate, contururile lui sunt destul de neregulate și că dispoziția caselor și a străzilor este întâmplătoare, așa cum a voit-o dezvoltarea lui continuă. Ceea ce vi s-a părut unitar și omogen vi se va dovedi, la o privire mai apropiată, multiplu și heteroclit. Iată cum concepția culturilor ca niște cicluri închise și omogene poate să fie, așa-zicând, simplul efect al unei iluzii optice.

Ceea ce putem adăuga cu oarecare siguranță este că unitatea și omogenitatea culturilor este un bun care tinde să se piardă. Dacă

aceste însuşiri au fost nişte atribute ale culturilor trecute, ele au fost numai ale acelora susţinute de grupuri sociale relativ restrânse, în care, după raportul stabilit altă dată în acest studiu, tradiţia fiind puternică, ea lucra ca un factor permanent de unificare a vieţii culturale. În măsura în care tradiţia slăbeşte, o dată cu extinderea grupului social, în aceeaşi măsură omogenitatea dispare, unitatea de cultură a grupului se atenuează. Consideraţi cultura modernă a oricăreia dintre marile ţări ale Occidentului, şi veţi întâmpina o varietate de temperamente creatoare, o diversitate de manifestări într-adevăr surprinzătoare. Sunt mai multe pricini care explică caracterul oarecum anarhic al culturilor moderne.

Mai întâi, nu toţi oamenii care constituie laolaltă un popor se găsesc în acelaşi moment al istoriei. Este o vedere simplă şi falsă că ne găsim cu toţii în acelaşi plan al istoriei. Lucrul nu este adevărat deloc. Sunt grupuri sociale care se găsesc în alte momente ale istoriei decât acelea în care ne găsim noi. Iată în această privinţă un singur exemplu. Există în popor oameni superstiţioşi şi se ştie astăzi, graţie analizei sociologice, că superstiţiile sunt un produs al mentalităţii magice. Poporul superstiţios se găseşte deci în momentul istoric al magiei. Medicul savant se găseşte însă într-un moment istoric cu totul deosebit de acela în care trăieşte, după indicaţiile mentalităţii magice, omul necultivat din popor. Există deci o contrapunctare în cultură; valorile şi planurile temporale se încrucişează necontenit între ele. Nu toţi oamenii se găsesc în acelaşi moment al timpului şi, în cuprinsul mai larg al culturii sociale, există felurite categorii care se găsesc pe planuri diferite ale istoriei. Relaţiile dintre aceste planuri dau ţesăturii culturale a unui popor o înfăţişare simfonică foarte interesantă. Sunt chiar persoane care prin anumite laturi ale psihologiei lor, se regăsesc în acelaşi moment al istoriei, dar care din alte puncte de vedere pot să difere şi să prezinte năzuinţe culturale felurite. De pildă, există o divergenţă, care uneori îşi face loc în presă şi în alte discuţii publice, între savanţi şi artişti, fiindcă aceştia trăiesc după indicaţia unor valori deosebite şi la niveluri variate ale duratei. Chiar printre artişti există apoi deosebiri esenţiale, după cum ei cultivă o inspiraţie academică sau după cum sunt avangardişti revoluţionari. Se poate spune apoi că industriaşul şi ţăranul reprezintă acelaşi moment istoric? În sânul culturii moderne s-a introdus o diferenţiere după specialităţi, fiecare cultivând nu numai obiectul, dar şi momentul său propriu. Ansamblul mai mult formal al culturii unui popor este format deci din sensuri şi planuri istorice foarte divergente. Lucrul nu poate fi deloc contestat. Din aceste pricini, în calea istorismului apare încă o dificultate.

După ce am arătat că heterogeneitatea culturilor nu poate fi primită, deoarece ea duce la afirmația neputinței de a înțelege o cultură trecută, după ce am arătat că presupusa omogenitate a culturilor este poate numai un efect de perspectivă, iată că o ultimă dificultate se declară atunci când constatăm că sensul desfășurării istorice merge împotriva culturilor compacte, omogene și unitare, către culturi diferențiate și către ansambluri multiple. Din toate aceste observații apare necesitatea de a ne opri la o altă înțelegere a idealului cultural.

XXIII
MOTIVELE CONCEPȚIEI ACTIVISTE A CULTURII

Ocupându-ne despre idealul cultural am arătat într-unul din capitolele trecute în ce constă idealul raționalist al culturii. Am trecut apoi la critica idealului raționalist și am arătat cum din dificultățile acestuia se organizează idealul istoric al culturii. Dar nici idealul istoric al culturii nu poate să cucerească toate aprobările criticii și unele din greutățile acestuia le-am arătat în capitolul trecut. Aceste dificultăți au fost de ordin general teoretic.

Există însă și alte dificultăți, care apar în fața idealului istoric al culturii și anume acelea care se declară atunci când considerăm oportunitatea lui. Unul dintre filosofii care au examinat idealul istoric al culturii din punctul de vedere al oportunității lui, a fost Friedrich Nietzsche, a cărui intervenție în filosofia contemporană a fost, din mai multe puncte de vedere, revoluționară. Pentru cunoașterea ideilor lui Nietzsche în această chestiune sunt de consultat scrierea sa despre *Originea tragediei*, apărută în 1870, apoi operele sale de critică culturală, în special cea de la 1872 intitulată *Despre David Strauss* și cea de la 1873, purtând titlul *Despre foloasele și dezavantajele studiilor istorice*.

Critica pe care Nietzsche o îndreaptă împotriva idealurilor istorice ale culturii, poate să fie considerată în părțile ei negative, adică în ceea ce reușește să releve ca greutăți și ca dezavantaje în concepția istoristă a culturii, și în partea ei pozitivă, aceea care constă în ceea ce propune el veacului nostru. Vom examina ambele aceste laturi ale criticii nietzscheene, dar le vom examina conducându-ne noi înșine de spirit critic, pentru a vedea dacă ajutându-ne de Nietzsche pentru a învinge istorismul, nu cumva putem să învingem pe Nietzsche însuși, orientându-ne astfel spre o nouă concepție a idealului culturii, mai proprie stărilor actuale. Conceptul cultural al lui Nietzsche este un concept istoric și, din capul locului, trebuie să spunem că Nietzsche reușește să se ridice peste istorism, prin istorism. Într-adevăr ceea ce este caracteristic viziunii istorice a culturii este înțelegerea acesteia ca un ciclu închis și omogen, dezvoltându-se dintr-un germen unic de spiritualitate, în așa fel încât toate produsele culturii întrețin relațiuni funcționale laolaltă, se dezvoltă într-o atmosferă comună, un aer de rudenie împresurându-le pe toate. Această concepție istorică a culturii, care l-a făcut o dată pe unul dintre cei mai importanți metodologi moderni ai istoriei să definească cultura drept o „totalitate individuală", folosește și extinde o altă idee și anume ideea de stil artistic. Conceptul istoric al culturii este rezultat din extinderea noțiunii de stil artistic. În manualele de istoria artelor sau în monografiile aceleiași specialități se vorbește adeseori despre stiluri artistice. Nietzsche este cel dintâi care vorbește despre un stil cultural și astfel noțiunea de stil, rezervată mai întâi produselor artei, este întinsă de el asupra totalității de manifestări ale unei culturi. Ceea ce Nietzsche observă că în vremea noastră nu mai există un stil unitar, că în epoca noastră s-a produs un amestec al tuturor stilurilor active altădată în istoria omenirii. Cultura modernă nu mai este deci o cultură omogenă; ea nu se mai dezvoltă într-o atmosferă unică și pricina acestei stări de fapt, pe care Nietzsche o deplânge, rezultă din împrejurarea că cultura modernă nu se mai dezvoltă dintr-un sâmbure unic, dintr-un germen interior de spiritualitate. Ceea ce lipsește culturii noastre, spune Nietzsche, este un subconștient metafizic creator. Trăim într-o vreme raționalistă, într-o vreme în care năzuința de căpetenie și cea mai înaltă a oamenilor este cultivarea luminilor rațiunii, încât cultura modernă a ajuns să suprime terenul profund din care se înălțau, ca niște plante, culturile vechi.

Observația despre lipsa de omogeneitate a culturii noastre a fost făcută de filosofi și mai înainte. Un Saint-Simon sau un Auguste Comte sunt printre cei dintâi care, deosebind între epoci

organice, în care există o relaţiune funcţională multiplă între toate manifestările culturii, fiecare purtător de cultură fiind inspirat de sentimentul unei teme unice, şi între epoci de criză, în care această împrejurare nu se mai repetă, au observat că vremea noastră aparţine celei de a doua categorii, că vremea noastră n-ar fi o epocă organică, ci o epocă de criză a culturii. De aci provine nostalgia acestor gânditori către Evul Mediu, epocă organică prin excelenţă, epocă în care există o temă comună de viaţă, prin care oamenii participau la nişte bunuri generale şi colective. Această nostalgie către Evul Mediu nu s-a calmat nici astăzi, ba chiar după războiul trecut, faţă de anumite mişcări moderne judecate drept primejdioase vieţii sociale şi în care s-a văzut o consecinţă îndepărtată a raţionalismului, tendinţa retrospectivă către formele de viaţă strâns închegate şi metafizic determinate ale Evului Mediu, a devenit şi mai puternică. Aşa se explică tema „întoarcerii către Evul Mediu“ care revine în cuprinsul unora dintre cele mai reprezentative scrieri ale epocii de după război. Dar răspunzător de lipsa unei organicităţi a culturii noastre, nu este numai amestecul stilurilor, provenit din lipsa unui subconştient metafizic productiv, a unui sentiment de viaţă adânc, declarat la punctul contactului nostru cu lumea şi din care înfloreşte ca din sămânţa sa planta. Răspunzător de această situaţie este şi excesul studiilor istorice. Prin istorism, prin interesul devenit foarte puternic în veacul al XIX-lea pentru istorie, am ajuns, ne asigură Nietzsche, în situaţia de a prefera creaţiei originale, împrumuturile făcute trecutului.

Există apoi şi alte dezavantaje ale veacului istorismului. Astfel, considerându-ne în mod general ca debitorii unui trecut, se dezvoltă în noi conştiinţa deprimantă a epigonului. Modernul care contemplă viaţa şi cultura omenească din punct de vedere istoric, se consideră ca simplu moştenitor, un erede al unor bunuri create altădată, şi această deprindere de a considera cultura dezvoltă în moderni conştiinţa că noi nu putem să avem altă sarcină decât aceea de a recepta valorile trecutului, nu pe aceea infinit mai preţioasă de a crea valori originale. În acelaşi timp, privind veşnic cultura sub unghiul desfăşurării ei în trecut, observând că ideile vechi au căzut pentru a fi înlocuite cu idei noi, înţelegând că bunuri culturale care altădată păreau absolute şi eterne, au suferit soarta de veştejire şi pieire, comună tuturor bunurilor culturale, se dezvoltă în conştiinţa omului modern de cultură o altă stare de spirit foarte primejdioasă şi anume o conştiinţă de relativitate, care se răsfrânge asupra propriei noastre creaţii. Cunoscând că tot ce a aparţinut trecutului a fost destinat unei soarte de pieire şi uitare, propria noastră crea-

ție nu mai este făcută cu entuziasmul pe care-l dă încrederea că ceea ce creăm poate fi totuși puternic și absolut. Dar, afară de aceasta, istoria ne arată un câmp de lupte nesfârșite între oameni feluriți și între felurite idealuri. Tot istoria ne arată cum unele dintre aceste idealuri înving, altele sunt învinse și este cu neputință ca această constatare să nu ducă la concluzia că învinge ceea ce este valoros, ceea ce este puternic, în timp ce dispare și este înfrânt, ceea ce este slab și își merită soarta sa.

Din acest punct de vedere a interpretat desfășurarea istorică Hegel, unul dintre cei mai de seamă filosofi ai istoriei, atunci când a arătat istoria ca terenul izbânzii succesive a logosului universal, în drumul către eliberarea sa. Ceea ce rezultă însă de aci, este o prețuire stupidă a succesului, spune Nietzsche. Ideea că ceea ce este valoros în sine este menit izbânzii, este o idee anticulturală, sau, pentru a-i întrebuința propria expresie, este ideea unui „filistin cultural“, adică a omului care se declară necontenit mulțumit și de acord cu stările de fapt, cu ceea ce izbutește și se impune. Astfel devenim insensibili pentru marea faptă creatoare, pentru ceea ce este eroism și suferință în sufletul marilor creatori de cultură, împrejurare deplorabilă din toate punctele de vedere. Toate aceste critici pe care Nietzsche reușește să le articuleze, examinând istorismul din punctul de vedere al oportunității lui, vedeți că sunt deosebite de acelea pe care le-am emis noi înșine în capitolul trecut. Atunci era vorba de niște critici de ordin general, teoretic, emise din punctul de vedere al logicii acestei concepții, pe câtă vreme criticile pe care Nietzsche le adresează sunt pronunțate din unghiul valorii practice a aceleiași concepții.

Criticile de ordin negativ pe care Nietzsche le adresează culturii noastre, se întovărășesc cu o serie de propuneri de ordin pozitiv. El ar dori să imprime culturii noastre anumite direcții capabile s-o mântuiască din criza în care zace, de când cu progresul în creștere al istorismului. Mai întâi, ceea ce pare de o mare necesitate, este reîmprospătarea subconștientului creator. Să ne întoarcem către formele mai obscure de conștiință — ne invită Nietzsche — să ne înapoiem către vechile mituri naționale, expresie a contactului nostru naiv și nemijlocit cu lumea. De aceea, când apar primele drame ale lui Wagner, al căror material este împrumutat vechiului ciclu de legende apusene, Nietzsche salută pe marele compozitor ca pe un adevărat mântuitor al culturii moderne, de vreme ce prin noul spirit al mitologiei trebuia să se producă acea reîmprospătare a subconștientului metafizic productiv, din care s-ar fi putut dezvolta alte noi creații originale de cultură. Mai departe, Nietzsche este de pă-

rere că trebuie să combatem istorismul însuşi şi ca atare el propune uitarea anistorică. Viaţa se reface în pacea nopţii, observă el; există o lumină care în cele din urmă devine obositoare. Organismul are nevoie să se cufunde în noaptea care repară energiile complexului nostru şi analogia aceasta este folosită pentru a ilustra câtă nevoie am avea de a ne descătuşa din cleştele obositor şi extenuant al raţiunii, spre a ne împrospăta în straturile mai obscure, dar mai productive ale subconştientului. Uitarea anistorică doreşte însă Nietzsche s-o vadă împerecheată cu ceea ce el numeşte „curajul supraistoric". Să construim operele noastre, ne sfătuieşte el, nu cu acea conştiinţă de relativitate pe care o sugerează constatarea soartei de eternă pieire a lucrurilor pământeşti, ci să creăm în perspectiva eternităţii imobile şi absolute. Categoriile de bază care trebuie să conducă creaţiile culturale nu trebuie să fie acelea ale ştiinţei, ci trebuie să creăm conduşi de disciplina artei şi a religiei. De foarte multe ori cultura modernă, spune Nietzsche, se bazează pe ştiinţă. Am avut o literatură contaminată de spiritul ştiinţei, naturalismul. Religia însăşi a fost adeseori, după cum aţi văzut în capitolele trecute, interpretată ca o formă inferioară de explicaţie a lumii. Faţă de această stare de lucruri, disciplinele care s-ar cuveni să stea la baza culturii noastre ar fi mai degrabă arta şi religia. Uitarea anistorică, curajul supraistoric, entuziasmul religios şi artistic sunt aşadar mijloacele prin care speră Nietzsche să vadă soluţionată criza culturii moderne. În sfârşit, pentru a ne dezrobi de acel amestec confuz de stiluri artistice, pe care îl caracterizase mai înainte, Nietzsche propune adâncirea în propria noastră subiectivitate. Să ne cunoaştem pe noi înşine, ne sfătuieşte el, şi din această cunoştinţă să dezvoltăm creaţiunea noastră culturală. Nu din împrumuturi făcute trecutului, ci din adânca cunoaştere a sufletului nostru trebuie să înflorească operele de cultură ale timpului. Dacă cultura grească, afirmă Nietzsche într-un loc, a ajuns la mult lăudata ei plinătate de caracter, dacă ea a fost în adevăr o cultură concepută ca unitate artistică, lucrul s-a datorat faptului că, de la început, ea a urmat îndemnul înscris pe frontispiciul templului din Delfi: „Cunoaşte-te pe tine însuţi!" Iată cum critica negativă a lui Nietzsche se completează cu o serie de propuneri pozitive. Istorismul care a primit o serie de observaţii de ordin teoretic general, primeşte acum obiecţiile lui Nietzsche din punct de vedere al oportunităţii acestei concepţii. Numai că teoriile lui Nietzsche nu sunt nici ele scutite de unele dificultăţi, destul de serioase pentru ca relevarea lor să îngăduie depăşirea lui Nietzsche însuşi.

Încercând să depășim pe Nietzsche, prin arătarea dificultăților inerente teoriilor lui, este de văzut dacă vom face altceva decât să continuăm încercarea de a depăși istorismul în genere, deoarece cu toate atacurile îndreptate de Nietzsche împotriva istorismului, concepția sa este profund înrădăcinată în această teorie a culturii. Din capul locului am spus că istorismul înțelege culturile ca pe niște totalități individuale, ca pe niște cicluri închise și omogene. Nu este însă aceasta și părerea lui Nietzsche? Dar în afară de aceasta, specialitatea epocală și națională pe care Nietzsche dorește s-o vadă înflorind în toate manifestările culturii, prin acea adâncire de sine introspectivă, pe care el o recomandă, nu este oare un deziderat dezvoltat în atmosfera istorismului? Acest deziderat decurge în adevăr din Herder și Hegel și nu este decât un cuvânt nou pentru ceea ce acesta din urmă numea spiritul popular, *der Volksgeist*. Depășirea lui Nietzsche va fi așadar depășirea definitivă a istorismului.

Unele din dificultățile teoriei nietzscheene ne sunt cunoscute din analiza concepției istoriste în genere. Așa, de pildă, ceea ce am observat în mod general, atunci când am spus că înțelegem culturile ca pe niște cicluri închise și omogene, cedăm poate unui simplu efect de perspectivă și anume acelei perspective istorice care simplifică, concentrează și unifică, valorează și acum. În al doilea rând, este oare potrivită acea extindere a ideii de stil de la manifestările speciale ale artei la manifestările generale ale culturii? Nouă ni se pare că lucrul nu e posibil în toate cazurile. Produsele rațiunii de pildă, rezultatele științelor speciale și ale filosofiei, sunt ele oare sistematizabile în stiluri? Rațiunea este aceeași în toți oamenii. Nu cumva atunci extinderea ideii de stil artistic nu se poate face decât până la granițele creației raționale, adică până la marginea acelor domenii care rămân totuși destul de largi, dacă nu chiar hotărâtoare în vremea noastră? Este adevărat că știința și filosofia mai veche sunt încă produse ale imaginației și ale sensibilității. Se poate vorbi din această pricină de stilul artistic al științei grecești, pentru că în elaborarea acesteia imaginația și sensibilitatea aveau încă o parte însemnată de contribuție. În măsura însă a autonomizării valorii teoretice în cuprinsul științei moderne, în măsura adecuării acestei științe la mijloacele care pot s-o servească mai bine, din momentul în care din știință eliminăm imaginativul și sensibilul, mai putem vorbi oare de stilul științei moderne? În cazul acesta, nu este oare exagerată extinderea ideii de stil artistic la suma manifestărilor culturii moderne și, prin urmare, și la manifestările ei științifice și filosofice? Iată iarăși o întrebare destul de serioasă și care nu implică decât un singur răspuns.

Dar propunerea lui Nietzsche de a crea în considerarea eternității imobile, cu nici un gând trimis către relativitatea și mișcarea nesfârșită a lucrurilor, este oare o atitudine cu adevărat favorabilă creației culturale? Dacă această lume este împietrită, dacă în această lume nu există nici mișcare, nici relativitate, atunci mi se pare că efortul cultural trebuie mai degrabă să dezarmeze. Dacă această lume în esența ei este imobilă, așa cum socotesc unii dintre pesimiștii moderni, atunci nu ne rămâne altceva de făcut decât s-o contemplăm cu respect, pentru că din ea nu putem schimba nimic. Dar creația culturală, o spuneam de la începutul acestui studiu, se înrădăcinează tocmai în credința că lumea aceasta poate să fie schimbată, că în structura acesteia există destulă relativitate, că însușirea ei de căpetenie este îndestul de dinamică, încât în cuprinsul relativității și dinamismului general să se poată insera și efortul nostru de perfecționare. În considerația că lumea aceasta este relativă și că ea este rău organizată, dar că în firea ei stă mișcarea și ca atare posibilitatea desăvârșirii, se înrădăcinează prin ultimul fir al rădăcinii sale entuziasmul creatorului de cultură. Individul care contemplă absolutul, acela care se așează din unghiul eternității imobile, acela este ascetul contemplativ și mistic doritor să răsfrângă numai împietrita așezare a lucrurilor, dar nu acela care dorește să intervină activ în mijlocul lor, pentru ca prin osteneala și suferința sa să le desăvârșească. Iată o dificultate esențială a absolutismului nietzschean. Nu în cunoștința eternității imobile și absolute creația culturală poate să înflorească, ci în perspectiva relativității și a veșnicei mișcări a împrejurărilor acestei lumi și a istoriei omenești.

Dar este oare mai oportun sfatul pe care ni-l dă Nietzsche, atunci când ne invită să ne adâncim în propria cunoaștere de sine, pentru ca din intuiția specificității noastre să dezvoltăm creații culturale în adevăr valide? Nu cumva această recomandație se face pe baza unei psihologii rămase insuficiente? Sufletul omenesc este un flux continuu, ne spune James, psihologul american. Pe de altă parte, noi nu putem cunoaște decât obiectele statice, lucrurile. Nu putem deci să ne cunoaștem pe noi, pentru că suntem veșnic act, niciodată obiect. Pentru a ne cunoaște trebuie să transformăm veșnica activitate din noi în obiect static și, în consecință, să încetăm de a mai fi noi înșine. Literatura modernă este plină de expunerile interesante ale acestei imposibilități a omului de a se cunoaște pe sine. Nu există însă o altă posibilitate de a ne cunoaște decât această analiză care nu duce la nici un rezultat? Noi ne putem cunoaște prin operele și prin faptele noastre. Noi suntem ceea ce faptele noastre sunt. În sufletul omenesc apar tendințele cele mai contra-

dictorii, stări care alunecă tocmai ca o umbră, nesubstanțială, superficială; stări de suprafață. În faptele noastre însă, în actele hotărâtoare și în operele noastre, se depun tendințele adânci ale psihologiei proprii. Este zadarnic, așadar, să ne ostenim întrebându-ne cine suntem; este mai potrivit să fim activi, pentru ca prin operele și faptele noastre să vedem cine suntem cu adevărat. Nu prin istorismul care încearcă să definească propria noastră individualitate, pentru ca în considerația acesteia să facem să înflorească creațiile originale de cultură, nu în aceasta stă cuvântul de soluționare a crizei culturii moderne. Lucrând, activând necontenit, vom ajunge mai ușor să vedem cine suntem și vom câștiga o conștiință de originalitate. De prisos va fi de pildă ca noi, românii, să ne extenuăm în întrebarea cine suntem; întrebare care de altfel nu depășește niciodată stadiul formal. Mai eficace este să ne încordăm puterile creatoare, pentru ca operele noastre să dovedească cine suntem cu adevărat. Există popoare care se definesc mai ușor pe ele însele, decât se pot defini popoarele tinere. Atunci când cineva pronunță numele de francez, se organizează cu ușurință în mintea lui anumite reprezentări precise despre claritatea, felul teoretic, grația, estetismul francez, și atâtea alte trăsături specifice. Dar care este materialul care se depune în aceste reprezentări? Sunt operele culturii franceze, acele ale unui Descartes, Molière, Voltaire și atâția alții. În funcție de opere, de realizări, se face caracterizarea unui popor. Problema specificității culturii românești este prin urmare o problemă de realizări culturale, o problemă de muncă națională și acei care doresc solicitarea specificului nostru, trebuie ei înșiși să ia inițiativa activității în toate domeniile, în virtutea convingerii că în opere se depun tendințele profunde și iese la iveală ceea ce poate să fie specific în sufletul național. Așadar, nu raționalism, nu istorism, ci activism cultural. Idealul cultural este un ideal activist, încât etapa dialectică la care ne oprim este o teorie a activismului cultural.

XXIV
CONCEPȚIA ACTIVISTĂ A CULTURII

Am stabilit în ce consistă idealul activist al culturii, legitimându-l prin împrejurarea că el ocolește mai toate dificultățile legate de celelalte concepții reprezentative și anume de concepția raționalistă și istoristă a culturii. Mai înainte de a arăta și alte avantaje teoretice ale acestui ideal, este necesar să precizăm care este raportul dintre concepțiile înfățișate până acum, comparându-le cu acea definiție generală a culturii, construită prin analogie cu cultura pământului și pe care am numit-o analogică. În definiția analogică a culturii figurau trei momente: momentul unui agent natural, pe care cultura îl dezvoltă, momentul unei valori, care îndrumă opera culturală, și acela al unei activități, care aplicându-se asupra agentului natural, se îndrumă către acea valoare. Cele trei concepții reprezentative ale culturii, expuse în acest studiu, accentuează unul sau altul dintre cele trei momente. Concepția raționalistă a culturii accentuează agentul natural. Concepția raționalistă a culturii propune dezvoltarea rațiunii și tot ceea ce se leagă de această trăsătură principală. Concepția istorică a culturii accentuează ideea de valoare. Noutatea pe care o introduce concepția

istoristă este ideea că valorile pe care cultura şi le propune sunt deosebite de la societate la societate şi de la epocă la epocă. Asupra ideii de valoare apasă aşadar concepţia istoristă a culturii. Concepţia activistă a culturii, asupra căreia ne-am oprit rândul trecut, accentuează cu deosebire ideea de activitate. În felul acesta se învederează mai limpede relaţia dintre cele trei concepţii de cultură expuse până acum.

În lumina acestei comparaţii ne propunem să înfăţişăm acum câteva din avantajele concepţiei activiste ale culturii asupra cărora nu ne-am putut opri în trecut. Aşa, de pildă, concepţia raţionalistă a culturii are dezavantajul de a fi concepţie unilaterală, pentru că propune culturii omeneşti idealul unic al perfecţionării raţiunii. După cum spune însă lămurirea dată şi în trecut, omul nu este numai o fiinţă raţională, sufletul lui cunoaşte şi alte laturi, alte aspecte, întrucât măsurată cu multiplicitatea efectivă a ţintelor omeneşti, unilateralitatea concepţiei raţionaliste a culturii poate să pară drept un neajuns destul de serios. Concepţia activistă a culturii ocoleşte acest dezavantaj, întrucât propune activităţii omeneşti creatoare de cultură tot atâtea ţinte câte poate să-şi asume o activitate omenească. La rândul ei, concepţia istoristă a culturii are dezavantajul că atrage după sine un anumit fatalism. Diferenţierea manifestărilor culturale se produce — după acest punct de vedere — prin condiţionarea fenomenului cultural graţie mediului cosmic în care el se dezvoltă. Legătura dintre mediu şi cultură este una din premisele fundamentale ale istorismului. Care ar mai putea fi însă entuziasmul creatorului de cultură când el este de-a pururi legat de împrejurările fizice în care trăieşte? Această reprezentare este ocolită de concepţia activistă a culturii, care izbuteşte pentru prima oară să introducă într-un ansamblu teoretic, ideea că cultura este opera libertăţii omeneşti. În adevăr, privită mai de aproape, ce ne spune oare concepţia activistă despre firea adâncă a culturii omeneşti? Ea ne spune că ceea ce numim cultură este un produs al libertăţii omeneşti, orientată către nişte scopuri rezultate din spontaneitatea firii umane, pe care natura nu le impune, ci numai le limitează. Există un raport complex între cultură şi natură. În concepţia istorică a culturii, aceasta din urmă este înfăţişată ca un produs al mediului cosmic, în acelaşi fel în care planta înrădăcinată într-un sol şi respirând într-o atmosferă, este produsul şi expresia unui mediu. Fatalismul concepţiei istorice se împerechează cu un anumit pesimism, pe care îl legitimează reflexiunea lui Spengler că cultura omenească nu poate să-şi propună nici un fel de scop, după cum nici o finalitate nu-şi propune o plantă care creşte din pământ

și se dezvoltă în aer. Aceste trăsături, fatalismul și pesimismul, inerente concepției istoriste, sunt deopotrivă ocolite de concepția activistă, care afirmă în actul creator de cultură expresia suverană a libertății umane. În problema raportului dintre cultură și natură, concepția activistă afirmă că natura este cel mult un factor de limitare, de fricțiune. Natura îngrădește cel mult libera realizare a valorilor rezultate din spontaneitatea firii noastre; ea nu este un factor creator, un factor productiv. Nu natura produce cultura, nu ea o determină în mod creator, ci mai degrabă cultura reușește să influențeze natura, fie sporind puterile sale, fie introducând în sânul ei aspecte noi.

S-a spus însă că vremea noastră este lipsită de fundamentul unei inspirații mai adânci, de un subconștient metafizic creator, din care feluritele manifestări de cultură să se ridice cu vigoarea pe care o asigură tuturor creațiunilor, existența unui substrat fecund. Această critică trebuie desigur să atingă și cazul special al concepției activiste a culturii, și atunci întrebarea care ni se pune este dacă în adevăr vremea noastră, privită în realizările ei culturale, este lipsită de orice mit; dacă în perspectiva adâncă a conștiinței noastre există sau nu un mit ca expresia unei legături fecunde și veșnice împrospătate cu subconștientul creator al omului. În ce mă privește, nu pot împărtăși deloc această critică foarte generală adresată timpului nostru, pentru că, după cum o voi dovedi, epoca noastră pare cu adevărat a trăi în puterea unui mit generos și fecund. O viziune centrală poate fi regăsită cu oarecare înlesnire în perspectiva adâncă a culturii noastre. Mitul culturii noastre este mitul lui Prometeu. Mitul lui Prometeu a fost întotdeauna mitul culturii omenești, dar printr-o interpretare a motivului prometeic foarte caracteristică pentru evoluția modernă a culturii, unul din elementele vechiului mit a fost eliminat de către poeții și cugetătorii epocii noastre, în așa fel încât abia în vremea mai nouă el a dezvoltat intenția lui cea mai profundă. Cunoașteți întâmplarea lui Prometeu, prietenul oamenilor și, după unele tradiții, creatorul lor, care dorind să fie folositor acelora pe care îi plăsmuise, a răpit focul sau — după altă tradiție — a pătruns în cămara ascunsă a Zeilor și a răpit de acolo însăși puterea vitală cu care a însuflețit creaturile de humă pe care le făcuse mai înainte. Zeii îngrijorați de puterea pe care acest muritor o căpăta prin fapta sa, l-au pedepsit pe Prometeu, pironindu-l pe stâncile Caucazului, unde, în fiecare noapte, un vultur cumplit îi devora măruntaiele. Unul din poeții vechi care a tratat mitul lui Prometeu, Eschil, a pus bine în lumină motivul resentimentului lui Jupiter față de acest muritor îndrăzneț. Nu totdeau-

na însă mitul a dobândit aceeaşi interpretare. Interpretarea este, de pildă, deosebită la Platon, care îl face pe Protagoras, în dialogul cu acelaşi nume, să povestească mitul prometeic într-o caracteristică versiune variată. Deoarece textul lui Platon în *Protagoras* a influenţat mult anumite concepţii moderne, asupra cărora va trebui să revenim, să-mi permiteţi să citesc împreună cu dumneavoastră frumoasa povestire a dialogului platonic: „Era un timp — spune Protagoras — când Zeii existau, dar speţele muritoare încă nu apăruseră. Când veni momentul stabilit de destin, pentru ca acestea să se nască, iată că Zeii le întruchipează înlăuntrul Pământului dintr-un amestec de humă şi de foc şi din toate substanţele care se pot combina cu focul şi cu huma. În momentul de a-i scoate la lumină, Zeii poruncirà lui Prometeu şi lui Epimeteu de a distribui în mod potrivit între muritori toate însuşirile cu care ei ar fi putut să fie înzestraţi. Epimeteu îi ceru lui Prometeu să-i lase lui grija de a face împărţirea darurilor. Când ea va fi gata, îi spune Epimeteu, tu vei inspecta opera mea. O dată îngăduinţa dată, Epimeteu se aşează la lucru. Cu prilejul acestei împărţiri, el dădu unora puterea, altora iuţeala, celor mai slabi el le dădu privilegiul rapidităţii, unora el le acordă arme, pentru cei pentru care natura este dezarmată, el inventă o altă calitate, menită să le asigure mântuirea. Pe acei pe care îi înzestrase cu minciuna corpului, îi dăruieşte cu fuga înaripată sau cu locuinţe. Pe scurt, între toate aceste însuşiri el menţine un echilibru potrivit. În feluritele sale invenţii Epimeteu se preocupă numai de faptul de a împiedica să dispară vreuna din speţe. După ce le înzestră suficient pe fiecare împotriva intemperiilor, care vin de la Jupiter, îmbrăcându-le cu peri stufoşi şi cu piei groase, în afară de aceasta, pentru împrejurarea somnului, el dădu fiecăreia acoperăminte naturale, apoi pe unele le încălţă cu potcoave, pe celelalte cu piei groase şi goale de sânge. În sfârşit, el procură fiecăreia o hrană deosebită: unora iarba pământului, altora fructele pomilor, altora rădăcinile lor; unora el le atribui drept hrană carnea celorlalte. Acestora din urmă el le acordă o posteritate numeroasă. Dar Epimeteu, a cărui înţelepciune era imperfectă, cheltuise fără să bage de seamă, toate facultăţile disponibile în favoarea animalelor şi, pentru a înzestra speţa omenească, el găsi că nu mai are decât puţine însuşiri naturale la dispoziţie. În acest moment, apare Prometeu pentru a supraveghea lucrul. Prometeu vede toate celelalte speţe animale echipate într-un mod armonios; iar pe om, gol, fără încălţăminte, fără acoperământ, fără arme, în timp ce ziua fixată de destin, în care omul trebuia să iasă din pământ, se apropia cu repeziciune. Prometeu, în faţa acestei greutăţi, neştiind ce mijloc să gă-

sească pentru a mântui pe om, se hotărî să fure îndemânarea artistică a lui Hephaistos și a Athenei și, în același timp, să răpească focul, căci fără acesta era cu neputință ca îndemânarea Zeilor să fie practicată. Astfel omul fu pus în stăpânirea artelor utile vieții. Arta politică nu îi fu însă dăruită. Aceasta era adăpostită lângă Zeus, și Prometeu nu mai avusese timpul să pătrundă în Acropole, acolo unde Zeus locuiește. În afară de aceasta, la porțile lui Zeus păzeau sentinele înfricoșătoare, încât Prometeu nu a putut să ajungă decât la atelierul în care Hephaistos și Athena practicau împreună artele lor. Astfel omul se găsește în stăpânirea tuturor mijloacelor necesare vieții, dar Prometeu fu mai târziu învinuit de hoție, pentru că omul se împărtășește din focul divin. Omul fu mai întâi acela care, spre deosebire de celelalte animale, cinsti pe Zei; el fu acela care începu să construiască altare și imagini divine, în sfârșit el stăpâni mai întâi arta de a emite sunetele și cuvintele articulate; el inventă locuințele, vestmintele, încălțămintea, acoperămintele și alimentele care cresc din pământ. Dar oamenii astfel înzestrați, trăiră la început risipiți și nici un oraș nu exista. Din această pricină, ei erau veșnic măcelăriți de către animale, totdeauna mai puternice decât ei, și industria lor, suficientă pentru a-i hrăni, rămânea neputincioasă împotriva războiului pe care animalele continuau să-l ducă împotriva lor, căci oamenii nu posedau încă arta politică, din care arta războiului este numai o parte. Ei căutară deci să se adune și să întemeieze orașe pe care să le apere; dar o dată adunați ei se răneau reciproc, tot din pricină că le lipsea arta politică în așa fel încât de la o vreme, oamenii începură să se risipească și să piară. Neliniștit că spețа noastră este amenințată cu dispariția, Zeus trimise deci pe Hermes spre a aduce oamenilor pudoarea și justiția, pentru ca să existe în cetăți armonia și legătura creatoare de prietenie."

Iată frumoasa povestire a lui Protagoras cum modifică, în punctele esențiale, vechiul mit prometeic. Ceea ce lipsește din mitul lui Protagoras este motivul pedepsirii lui Prometeu. Din această pricină noi nu putem spune care va fi fost reacția platoniciană față de ideea pedepsirii eroului. Știm însă că alți gânditori ai Antichității găseau această pedepsire destul de justă și printre aceștia, foarte reprezentativi au fost filosofii cinici, în succesiunea imediată a lui Socrates. Cinicii îndreptățeau actul de cruzime și răzbunare al lui Jupiter, deoarece înzestrând pe oameni cu civilizație, Prometeu sortise genul omenesc unei dureri statornice și nealinate. Civilizația este producătoare de suferință, în concepția cinică, și Jupiter care își iubea creaturile, a putut pedepsi cu bună dreptate pe îndrăznețul muritor, care deschisese omenirii o lungă carieră de dificultăți și

suferințe. Interesant este că aceeași interpretare a pedepsirii lui Prometeu apare și la un filosof modern. Întocmai ca vechii cinici interpretează mitul lui Prometeu, Jean-Jacques Rousseau, într-una din notele care întovărășesc discursul său despre progresul științelor și artelor. Unul din argumentele menite să dovedească că apariția civilizației omenești nu a fost spre fericirea oamenilor este pentru Rousseau tocmai mitul prometeic, interpretat de el în sensul cinicilor. După Rousseau apare însă o operă hotărâtoare pentru cine dorește să tălmăcească evoluția modernă a culturii. Această operă este poema rămasă nedesăvârșită a unui mare poet, care și în alte împrejurări a fost reprezentativ pentru tendințele adânci ale culturii noastre, poema *Prometheu* de Goethe, o creație a tinereții poetului. Firește, Goethe s-a inspirat în poema sa de la antici. Printre izvoarele creației sale poetice trebuiesc numărate și tragedia lui Eschil și povestirea din dialogul *Protagoras* de Platon, apoi și unele izvoare mai noi. Mai era însă ceva: Goethe își scrie opera în epoca numită „Sturm und Drang", epocă stând sub semnul înalt și orgolios al ideologiei genialității. În această vreme, creatorii de cultură și în primul rând poeții se concep ca niște mari spirite libere și creatoare. Un estetician englez de la începutul veacului al XVIII-lea Lordul Shaftesbury, comparase la vremea sa pe artist cu Prometeu. Afirmația era revelatoare pentru vremea ei, căci numai de curând poeții se smulseseră de sub jugul regulilor și tradițiilor, pentru a asculta doar inspirația avântată și spontană a geniului lor. Această rupere cu tradiția artistică și o astfel de încredere în puterea creației proprii, legitimează lui Shaftesbury asemănarea dintre artist și Prometeu și înțelegerea geniului artistic ca o varietate a spiritului prometeic. Toate aceste influențe se îmbinau pentru a determina poemul *Prometheu* al lui Goethe, unde eroul grec este înfățișat drept creatorul oamenilor, crima lui stând în faptul de a fi furat, cu ajutorul Minervei, principiul vital și focul. Drama ne arată apoi cum oamenii încep să se certe între ei și, în felul acesta, Goethe reia vechiul motiv platonician despre oamenii care posedând focul, nu erau totuși înzestrați cu pudoarea și spiritul dreptății sociale. În sfârșit, oamenii, făcând acum primele experiențe decisive, descoperă moartea. În acest moment drama se întrerupe și anume asupra observației, închisă între paranteze, că Minerva se pregătea să apară pentru a încerca concilierea dintre Zei și Prometeu. Nu știm ce urmare intenționa să dea Goethe poemei sale. Nu știm nici dacă el ar mai fi putut-o continua. Poate că poetul s-a izbit de o dificultate interioară, de faptul existenței în sufletul său a două principii contrarii, căci este sigur că în Goethe a fost deopotrivă de puternic

atât motivul personalității, al credinței în valoarea ființei autonome creatoare, cât și sentimentul respectului pentru Ființa care domină universul, adică, întrebuințând limbajul lui de simboluri, respectul înfiorat față de Zei. Poate că această dificultate lăuntrică l-a împiedicat pe Goethe să dea un sfârșit poemei sale. Ceea ce putem spune însă cu siguranță, este că din poema lui Goethe este eliminat un motiv, care există în interpretarea antică și anume motivul vinovăției lui Prometeu. Prometeu nu mai este vinovat în interpretarea lui Goethe. Eroul grec devine, în prelucrarea modernă a mitului, prietenul nedzmințit și viteaz al oamenilor. Atitudinea sa de mândrie și dârză împotrivire față de Zei cucerește consimțământul întreg al poetului. În această privință, foarte semnificativ este monologul, pe care Goethe l-a scris mai întâi în mod independent, dar pe care apoi l-a introdus la începutul actului al III-lea al poemului, mai înainte ca acesta să se sfârșească în chip atât de intempestiv. Acest frumos imn al mândriei creatoare a omului, sentiment dominant al culturii moderne și care justifică concepția activistă a culturii, a fost tradus de către poetul Panait Cerna. El merită a fi citit și meditat, ca unul din cele mai însemnate documente ale mitului prometeic în cultura modernă:

Încarcă, Joe, cerul tău
Cu nouri în mânie!
Ș-asemenea unui copil
Ce-abate scaiul pe poteci,
Desprinde-ți apriga mânie,
Trăznind stejari și piscuri reci!
Dar niciodată n-ai să potopești
Pământul meu iubit,
Coliba mea, la care n-ai clădit,
Și vatra mea,
Al cărei foc
Mi-l pizmuiești.
Eu nu cunosc, o Zei, în toată firea
Neam mai sărman ca voi —
Și nici va fi!
Voi vă cârpiți viața zi cu zi,
Hrănindu-vă mărirea
Cu-al jertfei bir,
Cu fumul rugăciunii,
Și ați pieri de foame, de n-ar fi
Copiii, cerșetorii, toți nebunii
Îngenunchiați nădejdii și minciunii...

Pe când eram copil
Și nu știam ce cale mi-e ursită,
Îmi îndreptam privirea rătăcită
Spre soare, ca și cum într-însul
E-un suflet ce mi-aude plânsul,
O inimă ce se îndură
De cel răpus de chin și ură.

Ce duh mă ajută-mpotriva
Titanilor trufie?
Și cine-mi mântui viața
De moarte,
De sclavie?
Nu le-ai făcut prin tine însăți, oare
Tu, inimă sfânt-arzătoare?
Și, înșelată, n-ai adus
Zadarnice cântări de mulțumire
Și jertfe Adormitului-de-sus?
Să te ador pe tine eu?
De ce? Ai alinat vrodată chinul
Celor îngenunchiați?
Ai șters vrodată ochi înlăcrămați?
Puternica Vecie și Destinul,
Stăpânii tăi ș-ai mei,
Nu m-au creat pe mine, ca pe Zei?
Crezi tu că voi urî viața, poate,
Și pribegi-voi prin pustiuri grele,
Fiindcă florile visării mele
Nu pot să lege toate?
Aici rămân și voi zidi mereu
Făpturi de oameni, după chipul meu —
Un neam la fel cu mine:
Să sufere, să plângă, să muncească,
Și să se-nveselească,
Și să se uite cu dispreț la tine —
Ca mine!

XXV
MITUL PROMETEIC ÎN POEZIA MODERNĂ

Împotriva culturii actuale s-a ridicat obiecția că un raționalism excesiv o lipsește de acel strat profund al subconștientului, din care creațiile culturii se dezvoltă. Părerea noastră este că totuși cultura modernă posedă un astfel de subconștient și că stăpânește și ceea ce exprimă, în mod simbolic, existența acestuia, un mit. La baza creației culturale moderne stă mitul prometeic. Această împrejurare am încercat s-o lămuresc în capitolul trecut, arătând că deși mitul prometeic este o moștenire a Antichității, totuși semnificația lui s-a schimbat în trecerea de la antici la moderni, devenind pentru aceștia un simbol al cultului închinat creației. În adevăr, anticii nu priveau cu o simpatie nedezmințită persoana lui Prometeu. Legenda acestuia noi o cunoaștem mai cu seamă din tragedia lui Eschil, care nu reprezintă însă decât singura parte conservată dintr-o trilogie, încât noi nu putem ști exact care va fi fost intenția întregului și ce va fi devenit până la urmă, pentru sentimentul poetului, revolta eroului său. Din Antichitate avem însă o altă mărturie, aceea a cinicilor, care îl condamnau pe Prometeu cu hotărâre, ca pe unul care aducând germenii civilizației, a periclitat în același

timp liniștea și fericirea oamenilor. Reluând acest mit, Goethe elimină, într-un mod foarte caracteristic pentru cultura modernă, ideea vinovăției lui Prometeu și afirmă în persoana lui, valoarea eternă și supremă a oricărei creații omenești. Acesta este sensul frumosului imn de revoltă și eliberare pe care l-am citit împreună rândul trecut. Este necesar însă să vedem mai de aproape care sunt elementele mitului prometeic și, o dată cu aceasta, a prometeismului în mod general. Ce tendințe putem distinge în mitul prometeic?

Mai întâi, revolta împotriva autorității, o glorificare a insubordonării creatoare. În al doilea rând, ideea smulgerii de sub o lege care copleșește pe individ, pentru afirmarea unei legi proprii. În al treilea rând, ideea transformării lumii după propriul chip; a face lumea asemănătoare cu tine, a o modifica în sensul tău, este o altă trăsătură esențială a prometeismului. Mai departe, ideea că orice creație, orice faptă omenească creatoare se întovărășește cu suferință. Unirea dintre creație și suferință este o nouă trăsătură caracteristică a prometeismului. În sfârșit, iubirea de oameni, simpatia cea mai largă și cea mai călduroasă pentru genul omenesc, încheie portretul moral al lui Prometeu.

Aceste felurite trăsături sunt în mod diferit repartizate în interpretarea antică și modernă a mitului prometeic, și lucrul este foarte explicabil, dacă ne gândim la starea de spirit generală a Antichității în comparație cu aceea a epocii moderne. Pentru Antichitate, întreaga realitate alcătuiește un cosmos, o armonie statică de elemente prefect îmbinate între ele și adaptate unul altuia. Pentru antic, supremul scop al vieții, datoria cea mai înaltă, este încadrarea în acest rost general al lucrurilor. Din această pricină, orice faptă care urmărește să înfrângă rostul general al lucrurilor și să strice armonia perfectă a cosmosului, este o faptă care nu poate cuceri aprobarea anticului. Astfel de fapte avuseseră loc, după antici, la originea lumii. Este epoca pe care grecii o numeau a titanomahiei, a răzvrătirii titanilor și a detronării vechii dinastii de Zei. Titanomahia era însă în interpretarea grecilor o epocă confuză, de haos, care trebuia întrecută și pe care a întrecut-o de fapt Zeus, instauratorul ordinii în univers. Prometeu este și el un titan, strania lui aventură ține de titanomahie, astfel că fapta prometeică nu putea să cucerească aprobarea grecilor, adoratorii ordinii perfecte și împietrite a cosmosului.

În trecerea de la Antichitate la modernism, vizunea despre lume s-a schimbat pe de-a întregul. Pentru moderni — și înțeleg acest cuvânt în sensul istoriei universale — lumea este devenire perpetuă, câmpul unor schimbări neîncetate. În acest mobilism al

lumii, se poate insera cu mai mult rost firesc fapta titanului reformator. Însăși ideea de devenire implică ideea corelativă că lumea se îndreaptă către un scop, că lumea nu este perfectă în fiecare din clipele sale și că armonia trebuie obținută abia de aci înainte. Pentru a îndruma realitatea către țintele ei cele mai înalte, este deci necesară, bine venită și demnă de a fi salutată, fapta titanului reformator. De aceea modernii au putut privi cu simpatie pe Prometeu și au eliminat din vechea legendă ideea crimei prometeice.

Mai sunt de altfel și alte deosebiri esențiale între morala antică și morala modernă, așa cum ele se leagă de o viziune a lumii. Morala antică culmina în plăcere. Un anumit hedonism colorează toate moralele Antichității și este firesc să fie așa. Ce este plăcerea altceva decât semnalul unei reacții izbutite, a unei adaptări perfecte, cum poate fi aceea a încadrării în sfârșit obținute în rostul universal al lucrurilor? Morala modernă afirmă însă valoarea durerii. Încă din zorile timpului nostru, la sfârșitul Evului Mediu misticul german Eckhart a spus această vorbă într-adevăr turburătoare: „Animalul care fuge cu noi mai repede către perfecțiune este durerea." O astfel de valoare a suferinței a fost necontenit afirmată de moralele moderne. Căci ce este oare durerea? Este, ca semnalul unui efort, rezultatul unei dezagregări pe care trebuie s-o învingi. Creația culturală se sprijină de asemeni pe efort. Ea este inovație, prefacere a rostului lucrurilor; prin urmare suprimarea condițiilor pe care le aflăm în momentul apariției noastre pe arena culturii și transformarea lor după indicația idealului afectiv în sufletul nostru. Iată ce explică afirmarea durerii ca o condiție a operei creatoare de valori.

În capitolul trecut am citat mitul lui Protagoras din dialogul lui Platon. Am citat apoi imnul lui Prometeu de Goethe și am avut ocazia să constatăm deosebiri importante între ele. Dar în afară de acelea pe care le-am amintit atunci, mai există și altele. Dreptatea și rușinea, marile valori sociale sunt date oamenilor, la Platon, de către Jupiter, pe câtă vreme, la Goethe, ele sunt dăruite tot de către Prometeu. Acesta este deci pentru sentimentul modernului dispensatorul bunurilor supreme care reglează justul raport de conviețuire dintre oameni. Omul este creatorul tuturor bunurilor culturale: aceasta este pare-se concluzia care se degajează din fragmentul dramatic al lui Goethe și care îi dă o valoare atât de reprezentativă pentru îndrumările culturii noastre.

O dovadă de altfel că mitul prometeic stă la baza culturii moderne, este faptul că-l regăsim și în alte opere decât în nedesăvârșita dramă de tinerețe a lui Goethe. S-ar putea întreprinde o intere-

santă istorie a circulației acestui motiv în literatura universală. În această privință s-au și scris de altfel unele monografii. Din rândul acestora face parte studiul lui Walzel despre evoluția motivului de la Shaftesbury la Goethe. Cercetarea lui Walzel ar putea fi însă continuată, urmărindu-se ideea prometeică chiar în acele creații poetice care nu vorbesc anume de Prometeu. S-ar ajunge astfel la constatarea că a existat, la începutul veacului trecut, o sumă de însemnate opere poetice, care, fără să-l evoce pe Prometeu, sunt pătrunse de spiritul prometeic. Care sunt aceste opere? Cum le putem recunoaște, dacă Prometeu, ca personaj, nu apare niciodată? Am văzut care sunt elementele prometeismului și putem declara drept prometeice toate operele și toți poeții în care elementele de căpetenie ale prometeismului sunt reprezentate. Un poet prometean de pildă a fost Lordul Byron, în mai multe drame ale sale. Iată pe una din ele, *Manfred* (1817). Nu ni se spun multe lucruri despre acest misterios personaj, chinuit de amintirea unei iubiri trecute, de imposibilitatea uitării și de acel dor de a se dizolva în marea natură, care îl mână către vârful munților, de unde urmează să se prăbușească. Privită mai de aproape, drama lui Byron nu are nici un fel de acțiune. Ea este mai degrabă dezvoltarea stării lirice de suflet a omului prometeic. Manfred este în adevăr ființa care poartă pe chipul său melancolia rebeliunii veșnice. Eroul lui Byron este conștient de a fi acela care creează distincția dintre bine și rău în această lume și, în același timp, că durerea și conștiința sunt unul și același lucru. Chiar din primele lui cuvinte, aflăm că durerea este știință: „Cei mai știutori dintre noi sunt aceia care trebuie să geamă amarnic sub apăsarea acestui adevăr fatal că arborele științei nu este arborele vieții...“

Dar iată o altă operă a Lordului Byron, *Cain*, drama primul fiu de om și a celui dintâi ucigaș. Lucifer care apare, printr-o romantică răsturnare de valori, drept personaj simpatic, transfigurat și înălțat prin suferință, îi vorbește lui Cain despre moarte, concepută ca acea clipă supremă în care se destăinuiesc omului adevărurile cele mai înalte ale vieții. Ce este moartea? În zadar întreprinde Cain pe aripile lui Lucifer o călătorie îndepărtată, până la germenii lucrurilor, el nu poate să înțeleagă ce este moartea. Astfel este adus Cain să omoare pentru a înțelege: motivarea metafizică a primei crime omenești. Sigiliul celei mai teribile, a turburării celei mai cumplite, se imprimă atunci pe fruntea lui Cain și el poate cunoaște. După cum vedeți, Byron nu ne oferă drama prometeismului, ci mai degrabă starea de spirit a omului prometeic, a unora din aspectele caracterului lui, mai degrabă a părților lui negative, de răzvrătire, nu a

părţilor lui pozitive de intervenţie simpatică pentru neamul omenesc.

Mai completă din acest punct de vedere este opera lui Shelley, *Prometeu dezlănţuit*, publicată în 1820. Şi aci Prometeu este spiritul răzvrătit, duşmanul ireductibil al lui Jupiter. El îl ajutase pe Jupiter să se urce pe tron şi să întemeize puternica sa dinastie. Dar Jupiter, ajuns odată stăpânul lumii, nu respectă convenţiile pe care le legase cu Prometeu, devine un tiran crud, nimicitorul şi persecutorul oamenilor. Şi atunci, Prometeu se revoltă, drept care Zeus îl ţintuieşte pe muntele Caucaz. Suferinţa lui Prometeu era însă mare, pentru că această înlănţuire a lui însemna şi despărţirea de fiinţa pe care o iubea, de Asia, care, în alegoria lui Shelley, este suprema frumuseţe spirituală. Prometeu cheamă atunci în ajutor pe Demogorgon, spiritul schimbării şi al răzmeriţei, cu ajutorul căruia izbuteşte să-şi recucerească libertatea. Drama culminează astfel în logodna lui Prometeu cu Asia: acţiunea cu semnificaţie cosmică, deoarece ea reprezintă unirea spiritului cu iubirea, a adevărului cu frumuseţea, a înţelepciunii cu graţia. Această unire nu era posibilă câtă vreme oamenii erau slabi, înlănţuiţi sub legea tiranică a lui Zeus, personificarea Zeilor tuturor religiilor istorice, a marilor titani ai universului. Numai când lumea va deveni liberă, ne spune alegoria lui Shelley, se va realiza unirea dintre spirit şi iubire.

Recunoaştem în aceasta un vis mai general la începutul veacului trecut, visul de a înnobila pe om astfel, încât el să poată realiza sinteza dintre înclinaţiile inimii şi principiul sever al raţiunii. Creştinismul ne-a educat pe toţi în aşa fel, încât noi concepem îndeobşte înclinaţia rezultată din spontaneitatea sentimentului drept un păcat, drept o abatere de la singurul bun care este demn de a fi cultivat, raţiunea rigoristă. A apărut atunci întrebarea dacă nu cumva această afirmare rezultă din faptul că înclinaţiile naturii omeneşti nu sunt destul de nobile, pentru ca ele să se poată împreuna cu comandamentele raţiunii? Astfel s-a ajuns la încheierea că omenirea trebuie educată în aşa fel încât înclinaţiile ei să devină destul de nobile pentru ca ele să satisfacă şi imperativele raţiunii. O serie de opere reprezentative la începutul veacului trecut au fost inspirate de această perspectivă morală. Aşa, de pildă, *Scrisorile asupra educaţiei estetice a omenirii* ale lui Schiller. Prin educaţia estetică, fiinţa se poate înnobila în aşa fel, ne asigură Schiller, încât înclinaţia sensibilităţii să poată coincide cu rigorile raţiunii. Dar afară de tratatul filosofic al lui Schiller se pot semnala şi opere poetice inspirate de această năzuinţă, ca de pildă întreaga operă a poetului german Hölderlin. În fine, mai târziu şi în alte ţări, întâlnim şi alte opere răsărite din aceeaşi inspiraţie. Din acest punct de vedere tre-

buie de pildă înțeleasă drama lui Ibsen: *Împărat și Galilean*. Cuvintele profetice cu care drama lui alunecă spre sfârșit și care amintesc despre unirea viitoare a lui Pan și a lui Logos, a vieții cu spiritul, sunt ieșite din aceleași afirmații de valori. Drama lui Shelley intră în rândul tuturor acestor opere profetice. Poate însă niciodată prometeismul nu a fost realizat cu o desăvârșire mai mare și mai îndepărtată de excesele care au fost uneori ale romanticilor, ca în tragedia lui Goethe, în *Faust*. S-ar putea scrie un studiu interesant despre elementele prometeice în *Faust* de Goethe. Este adevărat că *Faust* este o operă atât de cuprinzătoare, elaborată de Goethe în timpul întregii sale vieți, încât este evident că alături de curentul fundamental care străbate această creație, întâlnim și alte curente subalterne. Un univers moral întreg vibrează în drama lui Goethe. Totuși elementele prometeice pot fi izolate și cred chiar că ele sunt cele mai importante, cele care determină configurația esențială a acestei drame. Iată, de pildă, demonismul, pe care l-am recunoscut ca o trăsătură esențială a prometeismului. Demonic este și caracterul lui Faust. Dorința lui de a se uni cu puterile oculte ale lumii, convenția pe care o încheie cu Mefisto, sunt tot atâtea aspecte ale demonismului său esențial. Faust nu este apoi un resemnat contemplativ și hedonic ca unii din eroii Antichității. El este un revoltat, cere spiritului Pământului să-i încredințeze taina sa, pentru ca îmbogățit cu aceasta să conducă evenimentele lumii și să atragă către sine fericirea de care sufletul său este înfometat. Faust este un magician și magicienii sunt întotdeauna răzvrătiți împotriva puterii suverane. Dar unirea dintre creație și suferință se găsește undeva în Faust? Desigur. Către sfârșitul întâmplării sale, Faust care îmbătrânise și era pe punctul de a crea o țară nouă și un popor fericit, aude în fața ușii sale apropiindu-se patru ființe. Sunt patru femei cernite: Lipsa, Păcatul, Suferința și Grija. Toate pleacă din fața ușii bogatului și înțeleptului Faust, numai una rămâne, una mai misterioasă decât celelalte trei și care-i destăinuiște că niciodată nu l-a părăsit. Este Grija, Frau Sorge, aceea care nu se dezlipește niciodată de omul ce se ostenește pe ogorul creației. Nu beatitudinea rezultată din încadrarea în rostul lucrurilor este deci valoarea morală care domină viața modernă. Nu liniștea și fericirea contemplativă, ci sforțarea necontenită, grija de toate zilele. Truda neîntreruptă a sufletului orientat către creație, către îmbunătățirea proprie deopotrivă cu a lucrurilor și ființelor din jurul său, osteneala neîncetată, eterna sârguință, aceea află Faust, a fi fost atmosfera vieții sale, acum când doamna Grijă, cumplita Frau Sorge, îi declară a-l fi însoțit veșnic pe căile vieții.

Ce ne spune însă finalul tragediei lui Goethe? Convenția sa cu Mefisto suna astfel, încât Faust trebuia să-i recunoască supremația și să-i încredințeze sufletul, în momentul în care va găsi o clipă atât de prețioasă, încât să-i poată spune: „Oprește-te, ești prea frumoasă." Dar nici plăcerile care satisfac ispitele sale, nici gloria, nici îndestularea ambiției, nici chiar frumusețea care apare în întruparea Elenei, nimic nu liniștește foamea enormă a acestui suflet. Viața lui Faust este o experiență continuă, căci, alergând veșnic după forme noi, nimic nu-l mulțumește pe eroul lui Goethe. Întâmplările ciudate ale vieții îl aduc în cele din urmă pe Faust să se așeze pe un pământ pustiu și mereu inundat de valurile mării. Aci dorește el să ridice o civilizație și să asigure viitorul fericit al unui popor. Numai la finele acestor osteneli simte Faust că s-ar putea apropia de fericire. Doamna Grijă părăsise odaia lui și Faust vorbește deodată: este ultima încercare pe care i-o aduce asupra lui tovarășa de viață. O ultimă silință de realizare, de împlinire a operei, se statornicește în sufletul lui Faust. Ethosul profund al naturii sale fusese puterea infinită de regenerare, ethos pe care eroul l-a împărțit cu poetul său. Ceea ce alcătuiește minunea exemplară a vieții lui Goethe este în adevăr puterea lui de continuă refacere. Se vorbește de olimpianismul lui Goethe. Superficială și pripită vorbă! Goethe a făcut experiența cea mai teribilă a durerii, de câte ori a trecut printr-o încercare a vieții. Procesul suferinței a evoluat la el până la limita rezistenței umane, și de acolo, din pragul morții, Goethe a avut puterea de a renaște, de a se reurca din nou către bucurie, către afirmarea vieții, în cuprinsul căreia el știa de fiecare dată că îi este rezervat un rost creator. Tot astfel, când orbește, o silință nouă se instalează în sufletul său. Recitiți cuvintele lui Faust la plecarea Grijei (pe care le dau în traducerea românească a d-lui I. U. Soricu):

Faust (orbit)
Adâncă noapte-n capul meu coboară
Si-n suflet simt o dulce strălucire,
Și tot ce-am plănuit odinioară,
Eu vreau acum să duc la împlinire.
La lucru deci, stăpânul poruncește!
Voi, slugi, prin munca voastră încordată
În lume vreau de-acum să strălucească
Concepția mea înaltă și bogată.
Lopată prindeți, sapă și ciocan
Și-mi întrupați în faptă mândrul plan.
A ordinului grabnică-mplinire

O va urma bogata răsplătire;
Iar opera cea mare ca s-o putem sfârși
Un spirit la o mie de mâini destul va fi!

În vremea aceasta însă Mefisto, împreună cu lemurele, duhurile hibride ale corupției, sapă mormântul aceluia care se apropia de ele. Faust iese în pragul palatului său și cu ochii stinși privește către țara pe care o ridicase:

Aci veni-vor multe milioane,
Care dacă tocmai singure n-ar fi,
Pe câmpul plin de roadele bogate,
Activ și-n libertate vor trăi.
Și oamenii cu tot avutul lor,
Găsind acolo traiul mai ușor,
S-ar stabili ca harnice albine,
Prin șesuri și la poale de coline,
Trăi-vor fericiți în noua țară!
Când valul din afară
Din brâul ridicat de noi va rupe
Grăbi-vor toți ruptura s-o astupe,
Mi-am închinat întreaga viață acestei splendide minuni
Și încheierea cea din urmă a-ntregei mele înțelepciuni
E că de senina libertate și de viață demn va fi
Numai acela care poate s-o cucerească zi de zi.
Și-așa, știind că este-aproape pericolul omorâtor,
Copii, bărbați, bătrâni și-or duce-n muncă aspră viața lor.
Icoana-aceasta luminoasă în fața mea voiesc s-o am:
Să văd că pe pământul liber s-a pripășit un liber neam!
Când voi putea să strig clipitei:
Mai stai, ești prea de tot frumoasă,
Voi ști că am lăsat o urmă
Eternă-n viața mea spinoasă.
Întrevăzând acest adânc noroc,
Mă-nvăluie-al supremei clipe foc!

Și Faust se prăbușește. Tragedia se încheie asupra afirmării că în creație rezidă valoarea supremă a vieții. Faust pronunțase cuvântul de dezlegare: clipa i se păruse frumoasă și o rugase să stea. Mefisto se crede stăpân pe sufletul lui. Corpul îngerilor îl răpește însă către Domnul, pentru că după cum anunță glasul ceresc care răsună în același moment, acela care a năzuit fără încetare poate fi mântuit în eternitate.

XXVI
MITUL PROMETEIC ÎN FILOSOFIA MODERNĂ

Ne-am oprit câtva timp în fața faptelor menite să probeze că culturii moderne nu-i lipsește, după cum s-a susținut uneori, un mit ca expresia relației ei cu sentimentul metafizic al vieții și din care puterea ei să se regenereze necontenit. Acest mit mi s-a părut a fi mitul prometeic, după cum o arată frecventa lui revenire în unele din poemele cele mai reprezentative ale veacului din urmă. Dar valorile culturale, după cum am avut ocazia s-arăt mai pe larg altă dată, se găsesc într-o comunicație strânsă în unitatea de structură a indivizilor și societăților. Apare atunci întrebarea dacă nu cumva putem găsi mitul prometeic nu numai la baza inspirației poetice moderne, dar și la temelia unora din încercările cele mai de seamă ale filosofiei timpului.

Din capul locului, trebuie spus că filosoful care a reprezentat cu mai mult succes punctul de vedere al mitului prometeic în filosofia modernă, a fost Immanuel Kant. Pentru a înțelege mai bine schimbarea pe care el a produs-o în istoria doctrinelor filosofice, este necesar să comparăm poziția sa cu aceea a unor filosofi mai vechi. Iată de pildă, cugetătorii medievali, pentru care filosofia era numai sis-

tematizarea unui conținut revelat. Filosofia primea atunci, cu drept cuvânt, porecla de slujnică a teologiei, „ancilla theologiae". Raportul acesta dintre filosofie și conținutul revelat al religiei a găsit o împotrivire puternică la Descartes în prima jumătate a veacului al XVII-lea, preamărit cu drept cuvânt drept deschizătorul de drumuri al cugetării noi, ca unul care împotriva principiului autorității, dominant în cercetarea filosofică a trecutului, afirmă valoarea nouă a liberei discuții. Nu în revelație trebuie să căutăm, după Descartes, temeiul adevărurilor, ci în sentimentul de evidență cu care rezultatele rațiunii speculative se întovărășesc. Când însă Descartes se întreabă ce ne garantează că sentimentul evidenței nu este mincinos și că ceea ce atinge rațiunea pe căile sale poate să nu fie decât o simplă iluzie, el invocă tot existența lui Dumnezeu, care nu poate să se joace cu rațiunea noastră, insuflându-i sentimentul că unele lucruri sunt adevărate, când în realitate ele ar fi înșelătoare. Astfel fundamentul adevărului există pentru Descartes tot în afară de conștiința noastră, în Dumnezeu. Dumnezeu era de altfel nu numai persoana care garantează, dar și aceea care regulează ordinea în natură. Fundamentul adevărului ca și instauratorul și garantul ordinii în natură este Dumnezeu pentru toată filosofia mai veche.

În raport cu această situație generală în timpul marilor sisteme de metafizică ale vechiului regim, trebuie înțeleasă inovația kantiană. Kant și-a comparat el însuși intervenția sa filosofică cu marea revoluție pe care o produsese în explicarea sistemului astronomic al lumii, Copernic. Schimbarea de perspectivă pe care a introdus-o în filosofie, el a numit-o o „revoluție copernicană". Cu aceeași dreptate permiteți-mi însă a spune că revoluția kantiană în domeniul filosofic a fost nu numai o revoluție copernicană, dar și o revoluție prometeică. În adevăr, pentru Kant, spre deosebire de toți înaintașii săi, fundamentul adevărului și garantul ordinii în natură nu mai este Dumnezeu, ci omul însuși. Accentul în filosofia sa nu mai cade asupra unei persoane sau asupra unui principiu care depășește conștiința omenească, impunându-i din afară legile sale. Toate aceste legi și criterii Kant le face să coincidă cu însuși organizarea înnăscută a conștiinței fiecăruia. Reforma kantiană era cât se poate de oportună, pentru că în măsura slăbirii credinței în eficacitatea unui principiu de dincolo de lume, garantând ordinea proceselor în lume, o dată cu atenuarea sentimentului religios, conștiința omenească se găsea deschisă invaziei devastatoare a scepticismului, care nu întârziase de altfel să apară în sistemele epistemologice ale filosofilor englezi din veacul al XVII-lea și al XVIII-lea.

Dar punctul de vedere al filosofilor englezi ruina însăși fundamentul științei, căreia îi răpea orice necesitate. În această situație filosofică nu mai putea să facă însă drumul întors către vechile sisteme metafizice, care aflau temeiul oricărui adevăr și al ordinii necesare în natură, în Dumnezeu. Trebuia găsit ceva nou. Gestul hotărâtor îl execută în aceste împrejurări Im. Kant. Dacă adevărurile științelor noastre, ne arată Kant, sunt universal valabile și necesare, lucrul rezultă din faptul că impresiile venite din lumea externă sunt organizate prin niște forme înnăscute deopotrivă în conștiința fiecăruia din noi. Din acest proces de conjugare al unui material adus pe calea simțurilor cu anumite forme înnăscute și universale ale conștiinței omenești, rezultă necesitatea și valabilitatea adevărurilor științifice. Temeiul adevărului și temeiul ordinii în natură, nu mai este pus deci în afară de om, în Dumnezeu, ca în filosofia vechiului regim, ci în om, în interiorul organizației lui intelectuale.

Iată cum în această schimbare de poziție putem recunoaște una din trăsăturile caracteristice a ceea ce am numit cercul de idei al prometeismului. Punerea accentului pe propriile forțe ale omului, crearea lumii după analogia cu sine însuși, tendințe pe care nu le-am găsit reprezentate în marele creații poetice la începutul veacului trecut, le regăsim acum în această fundamentală schimbare de situație pe care o marchează filosofia lui Kant.

Aceeași reformă o întreprinde Kant în domeniul moralei. Fundamentul binelui era pentru o cugetare mai veche cuvântul revelat al dogmei religioase. Morala era topită în religie și din legătura prescripțiilor morale cu glasul suveran și atotputernic care le-a decretat odată, rezulta autoritatea lor. Dar scepticismul putea să invadeze și acest domeniu, în modul cel mai primejdios pentru viitorul culturii umane. În măsura în care scădea religiozitatea generală se ruina și anticul fundament al oricărei morale. Și atunci se punea întrebarea dacă nu cumva există în om temeiul distincției dintre bine și rău, o propoziție pe care o afirmă Kant atunci când face să se înalțe întreaga viață morală a personalității dintr-un imperativ categoric, activ în sufletul nostru. Iată și din acest punct de vedere cum vechiul criteriu al autorității este înlocuit cu criteriul autonomiei persoanei, care își creează propria sa lege și iată cum se declară și în acest caz acea îndrumare prometeană, care a orientat mai toate creațiile culturale de seamă ale epocii moderne. Dar eliberarea prometeică a lui Kant nu este completă, încât trebuia să vină un moment când o mulțime din dificultățile kantismului urmau să sară în ochi comentatorilor săi.

Am arătat mai înainte că experiența omenească se încheagă pentru Kant din conjugarea unei realități externe (lucru în sine) cu anumite forme apriorice ale sensibilității și inteligenței. Această afirmație presupune însă că realitatea care ne depășește (*das Ding an sich*), lucrează asupra conștiinței și că ea este cauza stărilor ei. Dar acum, pe de altă parte, Kant arătase că așa-numita cauzalitate este una dintre formele înțelegerii și că, prin urmare, ea valorează numai pentru ceea ce se petrece în conștiință, dar nu și pentru relațiunea dintre conștiință și lucrul în sine, dificultatea teoretică a kantismului tindea să devină în curând evidentă. Observația, care este elementară, au făcut-o mai întâi Jacobi și Maimon, propunând rezolvarea acestei dificultăți într-un sens idealist. Lucrul în sine nu mai era pentru Maimon o realitate din afară, cu care evident nu putem întreține relații de cauzalitate, deoarece cauzalitatea valorează numai pentru cercul închis al fenomenelor. Lucrul în sine este pentru Maimon numai un conținut de conștiință mai puțin organizat, nepromovat încă la starea pe care o obține elaborarea deplină a impresiilor. Lucrul în sine ar fi ceva analog cu inconștientul sau cu micile percepții, despre care vorbise Leibniz. Așadar, lucrul în sine ar fi el însuși un conținut al conștiinței, numai un conținut ceva mai puțin organizat decât acelea care alcătuiesc experiența noastră științifică. Într-o direcție idealistă asemănătoare s-a dezvoltat filosofia post-kantiană pentru o îndelungată epocă. Unul din filosofii pe care trebuie să-l amintim aci și unul din aceia care a reprezentat cu mai multă conștiință de sine, punctul de vedere al prometeismului, a fost filosoful german Fichte.

Fichte observă că în conștiința noastră sunt două serii de reprezentare: unele care răspund lucrurilor pe care le presupunem existând în afară de conștiința noastră; altele care răspund proceselor desfășurate în propria noastră conștiință. Există, cu alte cuvinte, în conștiința noastră, o serie reală și o serie ideală. Dogmatismul filosofiei mai vechi susținea că seria ideală este produsul seriei reale, că seria ideală nu face decât să reproducă seria reală, fără să-și dea seama că ambele aceste serii deopotrivă nu sunt decât tot conținuturi ale conștiinței. Ceea ce nu se poate înțelege, spune Fichte, reproducând în acest fel vechea observație a lui Jacobi și Maimon, este cum ar putea seria ideală să fie produsul seriei reale. De vreme ce cauzalitatea noi nu o afirmăm decât în interiorul conștiinței, mult mai plauzibilă este părerea care face din seria reală produsul seriei ideale. Lumea întreagă nu ar fi atunci decât o proiecție a eului și că lucrul poate fi așa o dovedește observația de psihologie curentă că conștiința poate să-și reprezinte în același timp

un lucru pe care îl face și facerea însăși a acestui lucru. Pot să-mi reprezint, de pildă, ca ceva obiectiv, o imagine oarecare a unei persoane, dar în același timp pe aceeași persoană o pot gândi ca pe o imagine a mea. Există o proprietate fundamentală a conștiinței aceea de a gândi în concordanță elemente ale seriei ideale cu elemente ale seriei reale și această împrejurare legitimează soluția idealistă, după care seria reală, lumea în mijlocul căreia mă mișc, nu ar fi altceva decât un produs al eului.

De ce însă conștiința produce lumea? Care este explicația acestui fapt? Și atunci apare un răspuns foarte caracteristic pentru problema pe care o urmărim noi. Producând lumea, spune Fichte, eul se limitează; lumea apare ca o colecție de dificultăți, de care eul se izbește și prin care eul se legitimează. Care este motivul adânc al acestei stări de lucruri? Eul, ne asigură Fichte, are o misiune morală și ca atare el trebuie să-și creeze o lume de dificultăți, pentru a da teren de acțiune și eficacitate idealismului moral. Eul creează lumea ca o limitare și ca un obstacol în calea sa, pentru a lupta. Iată cum idealismul în mod general, dar mai cu seamă idealismul lui Fichte, este o altă expresie a stării de spirit prometeice.

Nu este deci nicidecum izbitor că Fichte și în teoria specială a culturii a insistat mai cu seamă asupra laturii ei prometeice. Cultura este pentru el exercițiul tuturor puterilor noastre, în scopul unei depline libertăți, adică a unei totale neatârnări de tot ceea ce nu suntem noi înșine. Din acest punct de vedere, cultura poate fi înțeleasă mai întâi ca obținere a acordului omului cu el însuși, apoi ca adaptarea întregii naturi la punctul de vedere uman. Ambiția cea mai înaltă pe care cultura o numește este, după Fichte, aceea de a face lumea asemănătoare cu omul și de a transforma lucrurile după conceptele lui. Aspirația aceasta este însă o altă trăsătură a prometeismului, pe care îl regăsim deci nu numai în atâtea din creațiile poetice ale începutului de veac trecut, dar și la baza unora din sistemele filosofice cele mai reprezentative ale vremurilor mai noi.

XXVII
ACTIVISMUL CULTURAL ȘI PROBLEMA DURERII

După ce am definit concepția activistă a culturii în mod general și în expresia simbolică pe care i-o dă mitul prometeic, așa cum am găsit-o cristalizată în unele din creațiile literaturii și filosofiei moderne, întrebarea care urmează și asupra căreia trebuia să ne oprim, este aceea despre geneza concepției activiste. Cum a apărut ea, din ce nevoi teoretice? Am legitimat-o cu alte cuvinte până acum în mod negativ, arătând cum ea ocolește unele din obstacolele de ordin ideal care apar în calea celorlalte două concepții de cultură. Rămâne acum să arătăm cum se legitimează ea în mod pozitiv, care este problema nouă la care ea izbutește să răspundă. Această problemă nouă stă în legătură cu realitatea răului și a durerii în lume, căci bolile și conflictele individuale și sociale de toate categoriile umplu întreaga vale a lumii cu o plângere eternă. Concepția activistă a culturii își aduce soluția ei față de această realitate a răului și a durerii. Spun răul și durerea, pentru că în definitiv aceste noțiuni desemnează același lucru din două perspective deosebite: durerea

este răsfrângerea obiectivă a răului, răul este cauza obiectivă a durerii.

Care au fost atitudinile principale pe care omenirea le-a luat în fața acestei probleme neliniștitoare a realității răului și durerii? Care sunt soluțiile născocite de mintea omenească mai înainte ca activismul să aducă propria sa soluție, care vom vedea că este nu numai cea mai bună, dar și cea mai demnă și mai curajoasă. Există cinci atitudini principale în fața realității răului și a durerii, după sistematizarea lui Richard Müller-Lyer, în cartea sa *Soziologie der Leiden,* 1914. În primul rând, pasivitatea primitivă, ceea ce desemnează de altfel o atitudine liminară, niciodată deplin înfățișată. În semnificația ei supremă, ea este atitudinea care consistă din suportarea fără reacție, fără protest a răului. Aceasta este întrucâtva atitudinea sălbaticilor, adică atitudinea societăților omenești mai puțin civilizate, acelea în care răul este diminuat prin însuși particularitățile psihologiei respective. Omul primitiv este un momentan, conștiința sa are o mărginită putere de reprezentare și cum, pe de altă parte, relele omenești cresc cu energia imaginației care și le reprezintă, este evident că însăși sensibilitatea primitivului este oarecum diminuată. Înzestrat cu particularitatea acestei psihologii, primitivul rămâne pasiv în fața răului și a durerii; el o suportă pur și simplu.

Această atitudine reprezintă însă, după cum vă spuneam, un caz liminar, căci la primitivi întâlnim și al doilea tip de atitudine în fața realității răului și a durerii, și anume aceea care consistă din încercarea de a-și asocia puterile pe care le presupune ascunse în dosul lucrurilor, prin diverse practici, prin dansuri rituale, prin daruri votive etc. Aceasta este de asemeni o atitudine adânc înrădăcinată în unele particularități ale psihologiei primitive și anume în credința că omul se găsește în contact cu întregimea universului, chiar cu elementele lui ascunse, și că anumite practici au darul să determine aceste forțe în sensul dorințelor lui, practicile magice.

O altă atitudine în fața realității răului și a durerii este resemnarea; o atitudine mai înaltă, care a permis ca din ea să se dezvolte soluțiile câtorva din marile sisteme etice ale omenirii. Numai printr-o privire superficială s-ar putea identifica resemnarea cu ceea ce am definit drept pasivitatea primitivă. În resemnare există un element de reacțiune, o latură de activitate, în care persoana omenească se afirmă cu întreaga sa energie. Numai că această reacțiune este pur morală. Resemnarea presupune o reacție morală în prezența durerii și a răului. Resemnarea prezintă de altfel varietăți foarte numeroase. Există o resemnare pesimistă, aceea pe care a fixat-o în

textele sale filosofia antică sau pe care, împrumutând-o de la acest izvor și completând-o cu un sentiment modern de viață, au înfățișat-o în scrierile lor filosofi ca Schopenhauer, adică reprezentanții unui pesimism care pornește de la constatarea răului iremediabil în lume și ajung la dorința desfacerii din legăturile acestei lumi, a reintrării în neființă, în neant. Alături de resemnarea pesimistă apare însă o altă formă a resemnării și anume resemnarea fatalistă. Resemnarea fatalistă, așa cum au propus-o anumite religii ale Orientului, este deosebită de resemnarea pesimistă. În resemnarea pesimistă aflăm retragerea consimțământului nostru la viață. În resemnarea fatalistă nu există acest radicalism al soluției. Vieții nu-i este retras consimțământul; numai efortului, activității, inițiativei, i se retrage orice consimțământ, deoarece în soluția fatalistă omul este convins că nici un fel de putere omenească nu poate să schimbe cursul implacabil al lucrurilor menite să ne aducă durerea. Avem, în sfârșit, a treia formă a resemnării, resemnarea optimistă, aceea care afirmă viața în câteva din formele ei și în primul rând viața lipsită de nevoi, după cum sună preceptul filosofiei cinice. Întregul rău al lumii, după cinicii Antichității, izvorăște din nevoile omenești prea numeroase. Este suficient deci de a renunța la aceste nevoi, de a trăi viața la nivelul cel mai simplu, pentru ca viața să se transforme deodată în bine și pentru ca ea să merite aprobarea noastră. Alți filosofi din succesiunea lui Socrates și anume cirenaicii, în fruntea cărora stă Aristip, acordă și ei consimțământul lor vieții, însă vieții trăite în voluptate. Lăsați grijile la o parte, pare a spune inițiatorul acestei filosofii, alegeți din viață partea cea mai bună, voluptatea fără remușcare, și atunci răul va dispare din lume, viața va merita să fie trăită. Mai nobilă este însă, printre punctele de vedere ale resemnării optimiste, soluția filosofică a stoicilor, care afirmă și ei viața în resemnare, viața curățită de pasiuni. Izvorul tuturor relelor în lume — ne spun stoicii — stă în însușirea pasională a sufletului omenesc, în inima prea caldă a omului și este destul s-o temperăm pe aceasta pentru ca viața să devină suportabilă, mai bună și mai demnă de a fi trăită.

Pe lângă toate aceste forme de resemnări, mai există însă și o altă atitudine în fața realității răului și a durerii și anume una din cele mai importante și care trebuie să ne intereseze mai mult, pentru că prezintă apropierile cele mai mari față de concepția pe care o reprezentăm noi. Această atitudine consistă în afirmarea valorilor durerii. Astfel în timp ce durerea era suportată până acum sau fără conștiință, cu pasivitate primitivă, sau trezea reacția pur internă a resemnării, ea începe la un moment dat a fi îmbrățișată cu entuzi-

asm moral şi ca un factor de necontenită perfecţionare a naturii omeneşti. Această îmbrăţişare entuziastă a durerii este poate soluţia cea mai paradoxală pe care firea omenească a găsit-o.

Gânditorul care a scris cartea despre *Sociologia durerii*, folosită mai sus, Richard Müller-Lyer, a întreprins să cerceteze în textele filosofilor şi ale poeţilor, apoi în aforismele populare, toate acele vorbe care dovedesc o astfel de paradoxală bunăvoinţă faţă de fenomenul durerii. Sistematizând apoi tot acest material, el a reuşit să fixeze tezele principale, care revin în aceste texte. Motivele cele mai însemnate, invocate de obicei pentru a legitima durerea şi pentru a exalta valoarea şi importanţa ei în viaţa şi cultura omenească, sunt după Müller-Lyer următoarele: se spune mai întâi că durerea sporeşte vitalitatea. Plăcerea continuă ar duce la degenerarea firii omeneşti, ar imbeciliza forţele morale şi ar slăbi şi corupe pe cele fizice. Durerea, dimpotrivă, biciuieşte firea omenească, care se încordează tot mai puternic, devine mai viguroasă sub pintenul ei. Se mai afirmă că durerea perfecţionează şi caracterul. Omul care a trecut prin durere devine mai înţelept şi mai modest. Un om a cărei cale ar fi presărată numai de satisfacţii ar cădea într-o infatuare nesuferită, pe când dimpotrivă durerea disciplinează, adânceşte, umple conştiinţa de înţelepciune, măsură şi blândeţe. Ea extinde apoi sfera simpatiei umane, pentru că trebuie să fi suferit tu însuţi pentru a înţelege suferinţa semenului. Durerea este apoi aceea care valorifică bucuria. Ce ar mai fi bucuria şi cum am putea-o degusta, dacă ne-ar lipsi termenul de comparaţie al durerii? Abia prin ea sensibilitatea noastră se ascute, devine receptivă pentru înalta jubilare a bucuriei. Din conştiina dureroasă a unei lipse se aprinde şi scânteia invenţiei în toate domeniile civilizaţiei omeneşti. Durerea este, prin urmare, şi principalul agent al civilizaţiei. În sfârşit, durerea este condiţia însăşi a naturii omeneşti şi ca atare trebuie s-o primim ca pe o bază de neînlăturat a oricărei existenţe umane. Iată câteva din propoziţiile care revin în variante numeroase în înţelepciunea popoarelor, în aforismele filosofilor, în unele din scrierile poeţilor şi în unele din formulele textelor sacre, în legătură cu această proslăvire a durerii ca agent de perfecţionare internă, de menţinere şi de sporire a vitalităţii. Atât de mult este exaltată durerea în aceste texte, încât ea s-ar părea că este identificată cu bucuria, pentru că evident bucuriei i s-ar putea potrivi mai bine definiţia, după care ea ar fi starea care sporeşte vitalitatea şi exaltează firea omenească.

Müller-Lyer critică însă această teză, căci el este un raţionalist. Pentru el această îmbrăţişare a durerii ca o soluţie posibilă împotri-

va realității ei în lume este o complicație monstruoasă a conștiinței. Lyer face în această privință observația evident valoroasă că, în toate aceste texte, se confundă oarecum două lucruri, durerea și obstacolul. Este evident că opoziția sporește vitalitatea. Forța, după cum sună și postulatul fizicii, există și se măsoară după împotrivirea obstacolului care i se opune. Este evident deci că obstacolul sporește vitalitatea, că apoi ea provocând-o la hotărâri, caracterul omenesc se formează sub imperiul ei; că sub forma unei lipse, ea aprinde imaginația creatoare. În toate aceste împrejurări este evidentă valoarea obstacolului. Dar obstacolul nu este tot una cu durerea. Obstacolul este o noțiune cu o sferă mai largă; durerea este numai o varietate a obstacolului în viață: ea este acel obstacol care diminuează și știrbește firea omenească. Nu așadar proslăvirea durerii s-ar impune, ci a obstacolului și ceea ce este corelativ cu obstacolul: munca, osteneala, inițiativa, energia, activitatea.

Iată cum și din acest punct de vedere activismul, pe care în felul său îl reprezintă și Müller-Lyer, se motivează, căci lângă cele patru concepții amintite, lângă soluția pe care am denumit-o a pasivității primitive, lângă resemnarea de toate formele și toate categoriile, lângă reacția magică, lângă afirmarea valorii durerii, a cincea soluție găsită de omenire este soluția activistă, aceea care recomandă hotărârea de a cunoaște prin inteligență și de a elimina prin faptă răul și durerea din lume. Activismul este soluția pe care o regăsim la baza tuturor manifestărilor culturale de interes general în societățile moderne.

Față de problema suferinței și a durerii raționalismul și istorismul își aveau poziția lor, dar aceste poziții erau totdeauna insuficiente. Raționalismul, așa cum îl înfățișează un Condorcet, nu ocolește fenomenul răului în lume, dar îl atribuie totdeauna unei erori a rațiunii. Izvorul răului ar sta într-o eroare de judecată a oamenilor. Este destul prin urmare, spune Condorcet, a instrui genul omenesc, a instaura rațiunea în drepturile sale și a o conduce către rezultatele la care ea nu poate să nu ajungă, pentru a găsi în același timp soluția răului. Este evident însă că atitudinea raționalistă față de problema răului și a durerii era o atitudine insuficientă, deoarece cea mai rapidă privire aruncată asupra împrejurărilor vieții, ne dovedește că eroarea rațiunii nu este singura rădăcină din care se înalță răul. Astfel raționalismul propunând amendarea rațiunii, ca soluție unică a problemei răului, rămâne de fapt inferior sarcinii la care trebuie să răspundă.

Aproape inoperant, prin propriile sale puteri, rămâne istorismul față de problema răului și a durerii. Fondul ultim al concepției

istoriste ne lasă să întrezărim un anumit fatalism, credința că popoarele ca purtătoare de cultură se înalță asemeni unor plante din condițiile locale, așa cum o mărturisește Spengler, unul dintre aceia care a înfățișat acest punct de vedere cu mai multă consecvență. O cultură omenească nu are mai mult scop decât o plantă, afirmă Spengler. Există în această afirmație intenția de a combate teza progresivismului raționalist francez, pe care el, germanicul încarnat și reprezentativ, o respinge cu toate puterile. Dar din acest fatalism rezultă credința că omenirea nu are posibilitatea de a modifica destinul său. Acest fel de a vedea nu dezarmează însă pe om față de problema răului și a durerii?

Iată cum și din acest punct de vedere activismul ni se pare superior celorlalte două concepții relative la idealul cultural, pentru că, pe de o parte, el recunoaște că izvoarele durerii stau nu numai în erorile rațiunii, iar pe de altă parte, generos și gata la fapte, el nu rămâne la punctul de vedere al acelei simple contemplații față de fatalitățile istorice, la care se sortește istorismul.

XXVIII
ÎNȚELESUL INTEGRAL AL ACTIVISMULUI. PROBLEMA ROMÂNEASCĂ

Am arătat în capitolele trecute, care sunt atitudinile practice, pe care concepția activistă a culturii le îndreptățește și poate că, în mintea unora dintre dumneavoastră s-a formulat obiecția că această concepție autorizează de fapt numai concluzii practice, că este o concepție exclusiv practicistă, străină de celelalte valori. Este o obiecție în fața căreia trebuie să mă opresc pentru a o înlătura, încercând să restitui astfel concepția activistă a culturii în adevăratul și deplinul ei înțeles.

Dar, mai întâi, acest practicism ar putea constitui o obiecție de un caracter mai general, adusă întregii culturi a timpului nostru. Eforturile culturii moderne, în domeniile cele mai variate, au primit obiecția că nu se mai orientează către idealurile absolute și eterne ale omenirii, ci se mulțumesc să rămână la nivelul nevoilor ei practice. O astfel de critică a fost formulată de pildă de un scriitor francez, Julien Benda, care a scris o carte cu mult răsunet, *La Trahison des clercs*. Benda observă că ideea de justiție și de adevăr, toate marile idealuri absolute ale culturii omenești, sunt sacrificate de lumea modernă în avantajul unor interese practice mai particulare,

cum sunt acele ale națiunilor sau ale claselor sociale. Intelectualii timpului nostru, spune Benda, deosebindu-se de acei ai altor veacuri, consimt cu ușurință să sacrifice adevărul pentru adevăr și justiția pentru justiție, atunci când aceste idei confruntându-se cu interese practice mai particulare, acestea din urmă sunt resimțite ca fiind mai prețioase și mai demne de a fi cultivate. Războiul din urmă cu sacrificiile lui nu numai materiale, dar și morale, pare a fi îndreptățit această critică. Dreptatea cere însă să observăm că și în trecut justiția și adevărul absolut nu erau realizate în viața socială, care, și atunci, făcea adeseori necesară sacrificarea acestor iedaluri. Numai că atunci exista o clasă specializată de oameni, observă Benda, care reprezenta numai acest punct de vedere, savanții care nu se conduceau decât de ideea adevărului, caractere morale care nu se orientau decât după ideea binelui și a justiției. În felul acesta, practica fiind uneori insuficientă sau regretabilă, idealul rămânea totdeauna reprezentat, și pe această cale civilizația pătrundea treptat în omenire.

Dacă examinăm de aproape argumentarea lui Benda, observăm că ceea ce îl interesează pe el, chiar în cazul propus ca exemplu al acestui radicalism al idealului, este tot perfecționarea condiției umane, finalitatea practică a culturii. Lucrul este de altfel firesc să fie așa, fiindcă orice cultură are o valoare omenească; noi nu ne putem închipui decât cultură pentru oameni, pentru perfecționarea lor, pentru înaintarea lor către țintele mari și ideale ale vieții. Critica lui Benda se lichidează deci prin însăși urmărirea mai departe a ideilor sale.

Întrucât așadar critica aceasta este destul de nefondată, măsurată cu structura oricărei culturi, ea este neîntemeiată și față de cazul special al activismului, care își poate propune ținte practice de îmbunătățire a soartei omului, fără ca să se depărteze de ceea ce alcătuiește finalitatea imanentă a oricărei culturi. Vom vedea de altfel că concepția activistă nu este nici așa de limitată cum poate să apară uneori. Nu este nicidecum adevărat că concepția activistă este unilaterală, în sensul că ea s-ar lăsa condusă de o valoare exclusiv etică. În activism recunosc mai degrabă tripla orientare a eticului, a teoreticului și a esteticului. Activismul este, fără îndoială, condus de iubirea de oameni, de aspirația către perfecționarea soartei omenești. Caracterul lui etic este incontestabil. Dar tot atât de adevărat este că în această hotărâre de perfecționare a destinului omenesc, activismul nu procede decât în baza credinței că știința poate în adevăr să-l ajute, că în rațiunea omenească există virtualități a căror realizare pot să aducă îmbunătățirea soartei umane și,

din acest punct de vedere, putem sublinia un al doilea element al concepției pe care o înfățișăm, și anume patosul ei teoretic. În sfârșit, acela care se așează din punctul de vedere al activismului cultural, înțelege să înlăture dizarmonia și să obțină o armonioasă conviețuire socială. Natura însăși, sălbatică și amenințătoare, dorește a fi prefăcută de activism după modelul uman. Nicăieri în civilizațiile activiste nu întâlnim întâmplătorul, arbitrarul, incoerentul; pretutindeni aflăm mai degrabă urma ordinii, a gândului omenesc organizator. Natura din jurul nostru pare în aceste locuri că tinde să devină o operă de artă. De aceea ni se pare a avea dreptate să spunem că una din valorile care conduce activismul cultural este și valoarea estetică. Sensul activismului este deci cu mult mai larg, intenția sa este mai multiplă decât a putut apărea acelora care au considerat-o numai ca o soluție îngustă, exclusivistă, unilaterală.

Iată-ne ajunși la sfârșitul expunerii pe care intenționam s-o fac în studiul acesta. Nădăjduiesc că liniile mari ale acestui studiu sunt destul de limpezi, că problemele s-au succedat într-o ordine suficient de logică, pentru a nu mai fi necesar ca acum, în ultimul moment, care ne este cu atât mai prețios cu cât trebuie să-l consacrăm unor considerații esențiale, să mai fie necesar să revenim asupra planului și să recapitulăm diviziunile largi ale expunerii noastre. Lucrurile cu care aș dori să închei sunt o aplicație succintă a principiilor și directivelor elaborate, la unele din împrejurările culturii românești. Lucrul îl socotesc important, pentru că în literatura și ideologia noastră, una din problemele mai des discutate este aceea relativă la țintele pe care cultura noastră trebuie să și le propună și la fundamentul ei adânc. Socotesc că această împrejurare este foarte semnificativă și că, examinată de aproape, ea ne poate aduce unele învățături.

Vom spune deci că cultura noastră se găsește într-un interesant proces de adaptare rațională. Adaptarea irațională, după cum a arătat de atâta vreme „Junimea“, a fost de la o vreme înlăturată. Forța tradițiilor seculare a slăbit, la un moment dat, din pricina unor împrejurări care își au realitatea lor și care nu sunt numai produsul nefericit al unei închipuiri personale sau al unui spirit revoluționar democrat. Trecerea de la adaptările iraționale la cele raționale a fost determinată de o serie întreagă de condiții economice și politice, prin care țara a trebuit să treacă într-un anumit stadiu al dezvoltării ei. Lipsită de directiva sigură a tradițiilor, cultura noastră a început de la o vreme să se cugete pe sine, pentru că ea nu mai funcționează cu forța inconștientă a instinctelor. Atunci a apărut în literatura noastră acea preocupare despre ceea ce suntem,

cugetarea asupra culturii româneşti şi asupra ţintelor ei. Toţi gânditorii noştri de seamă şi-au pus această problemă. Ceea ce este încă mai interesant este că în ansamblul vieţii noastre sociale a apărut un tip intelectual al cărui corespondent nu-l găsim cu uşurinţă în alte culturi, şi anume tipul omului de cultură care nu cultivă numai o specialitate ştiinţifică anumită, ci care reflectează la destinul global al culturii noastre şi care se simte răspunzător de întreaga orientare a civilizaţiei ţării. În Franţa, în Anglia, în Germania veţi găsi reprezentat mai degrabă tipul intelectualului mărginit în specialitatea lui. La noi, vom găsi desigur şi acest tip, dar nu el ocupă primul plan al importanţei culturale, ci conducătorul cultural, acela care caută sau crede a fi găsit soluţia globală a întregii probleme de cultură a ţării. Veţi recunoaşte în această definiţie multe personalităţi eminente ale scrisului şi gândirii româneşti mai noi.

În sfârşit, ca un alt fapt caracteristic pentru starea de lucruri pe care o înfăţişez, este, dacă îmi daţi voie să observ, însăşi înfăţişarea acestui studiu de Filosofie a culturii, pe care am avut onoarea să-l dezvolt în faţa dumneavoastră. Când am primit propunerea de a ţine un astfel de discurs de la Decanul nostu, D-l Prof. D. Gusti, care a arătat şi bunavoinţă cea mai înţelegătoare faţă de el, ideea a fost acceptată în mod cordial de Consiliul Facultăţii noastre. De unde interesul acesta pentru filosofia culturii, un curs care nu numai că nu s-a făcut niciodată aici (şi lucrul, vă rog să mă credeţi l-am resimţit uneori ca o aspră dificultate) dar care este făcut foarte rar şi în alte universităţi străine? De unde această bunăvoinţă faţă de ideea acestui curs de filosofie a culturii, această caldă îmbrăţişare şi, dacă nu mă măgulesc prea mult, interesul pe care am crezut a-l putea recunoaşte la unii dintre dumneavoastră? Desigur din realitatea problemei culturale înrădăcinată în această tendinţă de adaptare raţională, esenţială pentru întreaga noastră civilizaţie.

Când cunoaştem bine un drum, putem să-l parcurgem fără să băgăm de seamă şi nu ne interesează amănuntele pe care le întâlnim în cale. Atunci însă când ne-am rătăcit în pădure, facem un apel puternic la conştiinţa noastră, ne însemnăm fiecare detaliu ca să ne putem întoarce pe propriii noştri paşi, observăm muşchii copacilor ca să stabilim punctele cardinale, ne aflăm într-un moment de lucidă şi intensă conştiinţă. Este poate cazul omului de cultură român, acela pe care îl vizează acest exemplu. Pierderea vechilor adaptări iraţional-tradiţionale, a făcut necesar apelul la conştiinţă, la meditaţia asupra problemei culturii româneşti şi asupra proble-

mei culturii în genere, așa cum am încercat s-o fac și eu în cursul de anul acesta.

Am spus că la începutul veacului trecut cultura românească a renunțat la vechile ei valori. Pentru a ne exprima în termenii studiului nostru, și pentru a folosi rezultatele pe care le-am câștigat până acum, ne-am putea întreba care a fost valoarea care conducea cultura în epoca anterioară secolului al XIX-lea. Întrebarea își găsește ușor răspunsul. Vechea noastră călăuză a fost valoarea religioasă. Citiți pe cronicari și veți vedea că înțelepciunea, etica, poezia, patosul lor, este scos dintr-o adâncă viață religioasă. În momentul în care s-a renunțat la aceste orientări și la vechea atmosferă, în primele decenii ale veacului al XIX-lea, concepția care a început să conducă cultura noastră a fost raționalismul revoluționar și democratic de tip francez. Generația care a urmat revoluționarilor din 1848 a fost nedreaptă uneori cu raționalismul înaintașilor, pentru că de acest raționalism a fost la un moment dat mare nevoie. Acest raționalism a fost acela care a sugerat conștiinței românești idealul libertății naționale. Ceea ce a stat la baza primului naționalism și a primului liberalism românesc, adică la baza acelei atitudini care a reușit în cele din urmă să cucerească pentru noi libertatea națională și libertatea cetățenească, a fost desigur concepția despre ființa rațională care este omul, demn prin rațiunea sa să trăiască liber și să se determine autonom ca ființă particulară și ca ființă colectivă. Ceea ce s-a numit occidentalizarea noastră, convertirea noastră la idealurile apusene, a fost un rezultat al concepției raționaliste a culturii.

Astăzi când nu mai suntem în vălmășagul luptelor de idei de la 1860–70, putem privi cu seninătate trecutul și ceea ce a însemnat pentru cultura românească un Heliade-Rădulescu, un Rosetti, un Ioan Brătianu. Dar ca oameni de știință, preocupați de adevăr, trebuie să spunem că în poziția raționalistă și revoluționară erau închise și unele neajunsuri și că relevarea lor a putut să îndreptățească critica pe care generația imediat următoare a adus-o punctului de vedere al raționalismului revoluționar și democrat. Mai întâi a apărut ca o consecință a poziției raționaliste o imensă inflație legislativă. Ideea că prin votări de legi, condițiile vieții naționale pot fi ameliorate, este o idee pe care noi ca filosofi știm unde s-o înrădăcinăm: în credința că rațiunea omenească, așa cum ea se exteriorizează în legi publice, poate să îmbunătățească realitatea socială. Profundă eroare și anti-pshiologică vedere! N-au existat legi care să posede această magică virtute ca prin simpla decretare a unor măsuri, care mai târziu pot să nu fie aplicate, realitatea socia-

lă să ia un alt curs. Din ce provine oare desuetudinea atâtor legi votate de Parlamente? Tocmai din cauza insuficienței concepției raționaliste, care își închipuie că din simpla inspirație a rațiunii și prin virtutea magică a sentințelor ei realitatea poate fi îndreptată. Eroare profundă, pe care noi care avem o bună disciplină psihologică o putem recunoaște și denunța. Acest lucru l-a văzut foarte bine Titu Maiorescu.

Din înseși excesele raționalismului și din relevarea neajunsurilor legate de el își capătă o legitimare concepția pe care a reprezentat-o generația junimistă. O dată cu perimarea concepției raționaliste a culturii, concepția ei istorică a început să se împlânte tot mai adânc, să câștige tot mai mult teren în cultura noastră. Este drept să spunem că acela care a lucrat mai întâi la promovarea punctului de vedere istoric în cultura noastră a fost Kogălniceanu, care în vremea studiilor sale în Germania stătuse sub influența istorismului. Kogălniceanu, după cum știți, a fost la Berlin elev al lui Savigny, șeful școalei istorice în jurisprudență. Maiorescu la rândul lui aducea o contribuție însemnată concepției istorice a culturii, cu toate că în propria sa formație intrase ca elemente hotărâtoare mai mulți factori împrumutați evoluționismului englez și metafizicii germane. Acela însă care s-a cufundat adânc în izvorul de inspirație al istorismului german și acela care s-a alimentat bogat din tezaurul de tradiții istorice al poporului nostru, pentru a extrage de aici substanța unor adevăruri esențiale, a fost Eminescu.

Iată cum și în ritmul culturii noastre s-au succedat concepțiile cele mai reprezentative despre idealul cultural. Ne găsim acum însă într-un moment, în care intrăm într-o nouă fază și dacă nu mă înșel chiar în faza activismului cultural. Astăzi nu mai credem cu naivitate în puterea magică a legilor și nu ne mai mulțumim să contemplăm tradițiile istorice. Astăzi trebuie să ne organizăm. Temperamentul care trebuie încurajat este temperamentul productiv. Creatorul este omul de care cultura românească are mai multă nevoie și lucrul a fost resimțit și exprimat de mai multe personalități, în mai multe feluri. Considerați tendința răspândită astăzi în întreaga țară de a crea organisme noi, care să se conducă de rezultatele științei și să intervină activ în rosturile noastre publice, pentru a le transforma. Totul ne spune că vrem să ne desăvârșim. Această desăvârșire noi știm însă că n-o putem obține prin decretele magice ale rațiunii care descoperă adevărul, convinsă că formulându-l, el se realizează. Noi trebuie, luând contact cu noile probleme care ne privesc de aproape, să devenim oameni de inițiativă și să intervenim activ. Ce ne va conduce, ce trebuie să ne conducă în efortul aces-

ta? Mai întâi credința în știință, în puterea și eficacitatea rațiunii omenești. Apoi iubirea față de oameni și patriotismul, hotărârea de a veni în ajutorul semenilor cu care suntem întruniți pe același pământ, cu care împărțim moștenirea aceluiași trecut și aspirațiile către același viitor și, în sfârșit, mișcați de iubirea ordinii și a armoniei estetice, hotărârea de a da civilizației noastre caracterul unei opere de artă.

PROBLEMELE FILOSOFICE ALE ESTETICII

I
INTRODUCERE

Autorul n-ar vrea să dea impresia că face parte din rândul acelor specialiști care atașează de obiectul lor partea cea mai interesantă a preocupărilor omenești. Studiind însă istoria filosofiei din secolul al XVII-lea până azi, el este totuși obligat să constate cum, de câte ori filosofia a pus o nouă problemă, aceasta era, într-o mare parte, și o problemă estetică. Din această pricină se poate spune că estetica stă în centrul perspectivei filosofice moderne. Se poate invoca, în această privință, acel moment îndepărtat din secolul al XVII-lea, când se constituie raționalismul cartezian. Era o vreme de smulgere de sub autoritatea medievală, vie până atunci, o vreme când rațiunea omenească căuta ea singură să dea răspunsuri marilor probleme ale vieții și să nu le primească de la autoritățile constituite, cum erau Biserica și Universitatea, care nu făceau altceva decât să dezvolte cuprinsul dogmei revelate a religiei. În momentul acesta, ilustrat de Descartes, se afirmă principiul că izvorul principal al cunoștinței este rațiunea noastră. Este adevărat ceea ce apare rațiunii ca evident, iar evidența este făcută din claritatea și distincția ideilor. Ideile pe care le recunoaștem drept clare

și distincte, adică având un grad puternic de lumină intelectuală, și capabile de a fi distinse de alte idei asemănătoare sau de a fi distinse în părțile lor componente, numai aceste idei clare și distincte ale rațiunii sunt ideile adevărate.

Cuvântul „raționalism" are mai multe înțelesuri în filosofie. Dar printre ele deosebim și pe acesta: raționalismul este acea atitudine mentală care acordă supremul grad de încredere certitudinilor rațiunii, adică acelor idei care se întovărășesc pentru noi cu sentimentul evidenței.

Un urmaș al lui Descartes, mare figură a filosofiei în trecerea de la veacul al XVII-lea la veacul al XVIII-lea, Leibniz, observă însă că unele din cunoștințele noastre nu au caracterul clar și distinct al ideilor raționale. Sunt așa-zisele „percepții obscure", sau *„petites perceptions"*, cum le numește el în limbajul francez al scrierilor sale. Observația aceasta a surprins pe contemporanii raționaliști ai lui Leibniz și a stat la originea unei întregi dezvoltări a gândirii de mai târziu. Într-adevăr, iată unul din exemplele pe care le dă Leibniz pentru a ilustra existența acestor „percepții obscure" în conștiința noastră: toată lumea poate, stând la marginea mării, să înregistreze zgomotul pe care-l fac talazurile ei. Ele alcătuiesc o percepție clară; dar percepția zgomotului talazurilor este produsul unor percepții care, ele însele, rămân nu numai indistincte, dar și obscure: este zgomotul fiecărui talaz în parte. Conștiința nu sesizează ca idei clare zgomotele fiecărei unde, ci sesizează numai zgomotul asurzitor al tuturor undelor care vin și se zdrobesc de țărm. Iată deci că ideile noastre au și un alt izvor decât acela al evidenței, pe care raționalismul lui Descartes îl recunoștea ca unică sursă a cunoștințelor noastre sigure.

Dar Leibniz, care, cu această teorie a percepțiilor obscure, crea capitolul subconștientului pentru întreaga psihologie modernă, dă și un alt exemplu menit să ilustreze existența acestor percepții obscure în conștiința noastră. Puțină vreme înainte ca Leibniz să-și scrie *Noile* sale *eseuri asupra inteligenței omenești*, un cercetător estetic, abatele Dominique Bouhours, avea ocazia să facă o remarcă de mare importanță pentru dezvoltarea mai nouă a ideilor estetice. Cunoașteți desigur afirmația lui Boileau, cuprinsă în *Arta poetică*, că nimic nu e frumos, decât adevărul; că adevărul singur este vrednic să fie iubit ca un lucru frumos: *Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable*. Era și aceasta o afirmație raționalistă, sursa frumuseții literare era indicată de Boileau în ideile raționale, în ideile clare și distincte ale conștiinței noastre. Satisfacția poetică s-ar constitui acolo unde rațiunea este sedusă. Rațiunea ar fi, așadar, nu

numai izvorul cunoștințelor, dar, în același timp, și acel al delectării noastre estetice.

Abatele Dominique Bouhours venea din lumea iezuiților, din acea lume care crease îndată după Reformă, în veacul al XVI-lea, o artă de sentimente aprinse și imagini romantice, menite să câștige sufletele noastre zguduite în credința lor de către mișcarea lui Luther. Venind din această lume, el constată că pricina esențială pentru care un lucru ne place ca ceva frumos, izvorul principal al încântării estetice, nu stă în adevărul ideii exprimate de artiști și de poeți, ci într-o altă calitate, în ceea ce el numește, printr-un termen care traduce o expresie pe care o întrebuințaseră mai înainte italienii și spaniolii, un *„je ne sais quoi"*. Bouhours afirmă deci că izvorul frumuseții ar sta într-o calitate nedefinită, cu neputință de redus la datele rațiunii, într-o pricină complicată și, în fond, obscură, de seducție.

Această calitate, acest *„je ne sais quoi"*, despre care vorbise Bouhours, este adeseori invocat de Leibniz în *Noile* sale *eseuri asupra inteligenței omenești*, pentru a dovedi prezența în conștiința noastră a unor percepții obscure, alături de acele distincte și clare, în care Descartes voia să rezolve întregul cuprins al conștiinței omenești. Momentul acesta este unul din cele mai importante în dezvoltarea mai nouă a filosofiei europene. Pentru prima dată, la lumina acestor distincții și experiențe, invocate și precizate de Leibniz, se constată că, alături de izvorul rațional al cunoașterii noastre, există un izvor care depășește rațiunea. În felul acesta, într-o conexiune strânsă cu estetica, filosofia modernă cucerește problema iraționalismului, problemă aproape necunoscută de dezvoltarea anterioară a filosofiei europene.

Rămânem tot în veacul al XVII-lea, atunci când ne gândim la chipul cum se constituie icoana lumii în mecanica lui Newton. Pentru Newton, care, evident, nu inovează totul, dar rezumă, îmbogățește și sistematizează o bună parte din tradițiile anterioare ale fizicii și mecanicii, lumea este un ansamblu de elemente materiale, care creează, prin agregarea lor, ansambluri din ce în ce mai largi, particule și ansambluri care sunt legate între ele prin legile gravitației universale. N-aș spune că este o consecință a acestei vederi asupra universului fizic, dar este, în orice caz, un fenomen paralel (pentru că opera principală a lui Newton este contemporană cu principala operă a lui John Locke, care, și el, spre sfârșitul veacului al XVII-lea, schițează o icoană teoretică a sufletului omenesc) faptul că aceasta din urmă este foarte asemănătoare cu aceea pe care o obținuse Newton atunci când dorise să-și închipuie modul în care se

petrec lucrurile în vastul domeniu al lumii fizice. Pentru Locke, sufletul omenesc este un ansamblu de elemente simple, senzațiile, care prin combinarea lor constituie agregate mai cuprinzătoare, cum ar fi formele mai înalte ale vieții noastre sufletești, ideile, sentimentele, actele de voință — iar aceste elemente și aceste agregate nu există într-un ansamblu static, încremenit, ci se găsesc într-un proces care este dominat și el de o lege universală, și anume de legea asociației de idei. Legea asociației de idei este aceea care explică mecanica sufletească, în același fel în care legea gravitației universale explică mecanica în câmpul universului fizic. Analogia dintre legea gravitației universale și legea asociației de idei a fost deseori observată.

Dar în timp ce cercurile învățate socoteau că au cucerit bunuri în adevăr durabile, înfățișându-se, în modul acesta, constituția universului fizic și a universului moral, se produc unele observații menite să zguduie suveranitatea amintitului punct de vedere. Se observă, pentru realitatea morală a omului, dar și pentru realitatea întregii naturi, că există o serie de obiecte și de stări sufletești pe care nu le putem explica din însumarea unor elemente după legea gravitației universale sau după legea asociației stărilor elementare, a senzațiilor. Aceste obiecte ale naturii, care ne obligă să punem la îndoială modul în care Newton își explica mișcările corpurilor în universul fizic, sunt organismele. În adevăr, într-un organism există, fără îndoială, fenomene chimice, fenomene fizice și fenomene mecanice. Un organism, până la un punct, poate să fie redus la astfel de fenomene. Dar în măsura în care este redus la astfel de fenomene, evident într-o soluție depărtată, dar care poate fi întrevăzută de pe acum, problemele organismului pot fi reduse la probleme chimice și acestea la probleme fizice sau mecanice. Însă toate aceste fenomene: mecanice, fizice sau chimice, care alcătuiesc laolaltă ansamblul de procese care constituie organismul, sunt unificate înăuntrul organismului. Organismul nu este simplul fascicol al acestor funcțiuni și procese. Organismul este un total care, departe de a fi compus din funcțiuni elementare fizico-chimice, determină el mai degrabă chipul în care aceste funcțiuni decurg. Realitatea organismului ne obligă să răsturnăm seria evenimentelor, așa cum ea se petrece în lumea fizică. Aici, în lumea fizică, avem de-a face cu o cauzalitate mecanică. Cauzele produc efecte și ele sunt anterioare efectelor. În cazul organismului însă, cauza este ulterioară efectelor; ceea ce se petrece în organism este determinat de totalitatea organismului. O explicație biologică completă trebuie deci să renunțe la acea viziune mecanicistă în care Newton dorea să rezolve spec-

tacolul întregului univers material, pentru a accepta ideea unei cauzalități finale.

Dar afară de organisme, mai există în lume și în sufletul nostru o serie de alte împrejurări care răstoarnă viziunea mecanicistă, gravitaționistă și asociaționistă a universului newtonian. Este cazul obiectelor frumoase. Un obiect frumos nu este un agregat de date elementare. Elementele, într-un obiect frumos, își extrag întreaga lor semnificație și valoare din ansamblul în care ele sunt introduse. De asemenea, starea estetică, adică aceea pe care o produce contactul cu un obiect frumos, nu este produsul întâlnirii sau însumării unor stări elementare, ci este o stare de totalitate, care determină calitatea și funcțiunea stărilor mai elementare pe care le putem distinge în ansamblul ei. De aceea și pentru explicarea obiectelor frumoase, ca și a stărilor pe care ele le provoacă, adică a stărilor estetice, trebuie să răsturnăm ordinea evenimentelor pe care o presupune universul fizic și mecanic newtonian, admițând existența totalității înaintea părților și existența cauzei finale în locul cauzei mecanice. Acela care introduce această importantă excepție în modul de a ne reprezenta universul fizic și moral, așa cum se constituise la sfârșitul veacului al XVII-lea, prin silințele conjugate ale fizicii și analizei conștiinței, acela care, în același timp, înfrățește problema biologică cu problema estetică, este filosoful german Immanuel Kant la sfârșitul veacului al XVIII-lea, în scrierea sa *Critica puterii de judecată*. Iată cum, pentru a doua oară, problema estetică trece în centrul preocupării filosofice. Căci, dacă se cuvine să aducem critici viziunii mecaniciste și asociaționiste a unui Newton și a unui Locke, noi n-o putem face decât la lumina realităților și a experienței estetice.

În vremea în care se produceau aceste importante transformări în modul oamenilor de a-și reprezenta lumea materială și lumea conștiinței, din contribuțiile pe care tocmai experiența artei și frumuseții le produceau, vechea metafizică, așa cum se dezvoltase din sistemul lui Descartes, apare puternic dominată de un gând dualist. Pentru Descartes și pentru mulți din urmașii lui, întreaga lume este produsă din două substanțe: materia și spiritul (sau întinderea și conștiința, cum le numește Descartes), lumea fizică și lumea morală. Astăzi, dacă încercăm să înțelegem care va fi fost utilitatea sublinierii acestei discrepanțe profunde în sânul realității, o putem face mai ușor referindu-ne la condițiile istorice în care apare metafizica tradițională dualistă. Multă vreme, mai cu seamă pentru reprezentările Bisericii, dar și pentru reprezentările magiei Renașterii, lumea, obiectele și procesele materiale erau presupuse a avea

suporturi și cauze spirituale. Lumea, pentru reprezentările tradiționale ale Bisericii, era produsul verbului divin. Gândirea noastră era reputată apoi că poate să modifice cursul material al evenimentelor. Această reprezentare stă la baza magiei Renașterii, un curent așa de puternic în această vreme. Era, prin urmare, o exigență a științei moderne, fără de care ea nu s-ar fi putut dezvolta, aceea de a distinge între cursul evenimentelor materiale și al evenimentelor spirituale, de a arăta că aceste serii deosebite de evenimente își au legitatea lor proprie. Nu era cu putință dezvoltarea pe care științele moderne au obținut-o în epoca ulterioară veacului al XVII-lea decât afirmând cu tărie această independență a substanței materiale față de cea spirituală. Aș spune chiar că un materialism latent a fost o condiție favorabilă întregii dezvoltări a științelor moderne.

Răsunete din vechea metafizică dualistă se găsesc până târziu, în idealismul german. Iată, de pildă, pe Schelling, la începutul veacului al XIX-lea, unul din cei mai de seamă filosofi ai succesiunii postkantiene și unul din creatorii idealismului german. Schelling socotește că tot procesul realității, tot ceea ce universul în întregimea lui cuprinde, nu este decât produsul dezvoltării pe două direcții a unui punct de indiferență absolută, pe care el îl numește „Absolutul“ sau „Dumnezeu“, acel Dumnezeu pe care el îl echivalează cu un plus și minus zero. Revine, în această concepție a indiferenței absolute originare, ceva din coincidența opozițiilor a lui Nicolaus Cusanus, care-și închipuia că întreaga lume emană dintr-un fel de coincidență a tuturor opozițiilor, printr-o evoluție care nu este decât desfacerea pe serii infinite a acestor opoziții întrunite în unitatea originară a divinității. Din această indiferență absolută — ne spune Schelling — emană două serii, seria reală și seria ideală. Oricare din aspectele acestui univers este mai mult sau mai puțin real, sau mai mult sau mai puțin ideal. O simplă chestiune de dozare între realitate și idealitate stabilește caracterul propriu al fiecăruia din aspectele lumii. Dar în seria reală există o trecere necontenită către o idealizare din ce în ce mai mare a realității. Pe treapta cea mai de jos a seriei reale stă materia, realitatea cea mai lipsită de idealitate. Dincolo, mai sus, apare lumina, apoi electricitatea și, în fine, organismul, care este înfățișarea cea mai ideală a seriei reale. Organismul este punctul în care materialitatea lumii pare mai mult pătrunsă de idealitate. În cuprinsul celeilalte serii, în seria ideală, avem iarăși o dezvoltare continuă de la credința religioasă la știință, la moralitate și la artă. Arta reprezintă, pentru Schelling, punctul extrem al seriei ideale, dar, în același timp, punctul în care idealitatea are gradul cel mai înalt de realitate. Arta este punctul în

care se împacă idealitatea cu realitatea, este forma cea mai reală a idealităţii, este idealul făcut corp, devenit materie reală. Această concepţie a artei revine mai la toţi filosofii şi esteticienii epocii postkantiene şi idealiste. O regăsim şi în definiţia unui Hegel, potrivit căreia frumosul — şi când vorbeşte de frumos, Hegel se gândeşte în primul rând la frumosul artistic — n-ar fi altceva decât manifestarea sensibilă a ideii.

Prin urmare, iată că în artă se recunoaşte punctul în care vechea discrepanţă dintre cele două substanţe, pe care le observase metafizica dualistă tradiţională, este depăşită. Există, aşadar, posibilitatea îmbinării spiritului cu materia, a fuziunii lor intime. Există o posibilitate în adevăr mângâietoare pentru sufletul omenesc, aceea de a şti că cel puţin într-un punct al lumii, şi anume în artă, se poate produce acea profundă fuziune: realitate şi spirit, că aci poate izbuti procesul de idealizare, de spiritualizare a realităţii, care alcătuieşte una din ţintele cele mai scumpe ale năzuinţelor omeneşti. O dată cu aceasta iată însă că, în lumina experienţei estetice şi a reflecţiilor asupra artei, filosofia este nevoită să ia o nouă atitudine faţă de vechile întrebări ale cugetării omeneşti. Prin modul în care filosofii postkantieni şi idealişti pun problema estetică, aceasta trece din nou în centrul preocupărilor filosofice.

În vreme ce se preparau aceste gânduri importante, nici un moment vechea ştiinţă mecanicistă, asociaţionistă şi materialistă, desprinsă din cugetarea unui Newton şi a unui Locke, n-a încetat să se dezvolte. Tendinţa de a încadra pe om în natură n-a încetat niciodată să se afirme. Şi una din consecinţele cele mai interesante ale acestei tendinţe este aceea potrivit căreia inteligenţa omenească, aceea căreia filosofia mai veche sau vechea teologie îi dădea o origine divină, este ea însăşi concepută ca o forţă biologică, ca un instrument în slujba vieţii. Nu este adevărat că ideea aceasta aparţine ultimelor curente ale filosofiei, ca, de pildă, pragmatismului american. Ideea că inteligenţa este o funcţiune a vieţii este mai veche; o întâlnim, de pildă, la Schopenhauer, a cărui lungă pregătire la şcoala senzualiştilor şi materialiştilor francezi a fost adesea pusă în lumină de către istoricii filosofiei.

Dar în timp ce se afirmau aceste lucruri asupra valorii inteligenţei omeneşti, Schopenhauer însuşi recunoaşte o împrejurare în care inteligenţa se eliberează de scopurile acestea, în care inteligenţa încetează de a mai fi o simplă unealtă în serviciul vieţii, pentru a deveni instrument al cunoaşterii pure, al contemplaţiei dezinteresate. Această ocazie o oferă arta. În artă nu cunoaştem pentru a servi scopurile vieţii, ci cunoaştem dezinteresat. De aceea cunoaş-

terea artistică se deosebește fundamental de cunoașterea practică sau de forma dezvoltată și sistematizată a cunoașterii practice care este cunoașterea științifică. În cunoașterea practică și științifică sesizăm totdeauna raporturi, relații dintre lucruri, căci acestea interesează pe omul practic; în timp ce în cunoașterea artistică — observă Schopenhauer — sesizăm esențele eterne ale lucrurilor, ideile lor platonice. Iar dacă în împrejurările curente ale cunoașterii noi suntem sclavii voinței de a trăi, în contemplația dezinteresată artistică devenim cu adevărat liberi. Există, prin urmare, o posibilitate de eliberare din rigorile naturii, și aceasta ne-o oferă arta. Iată deci, pentru a patra oară, problema artistică pusă în centrul preocupărilor filosofice.

În sfârșit, foarte multă vreme s-a spus că adevărata formă a cunoașterii este cunoașterea generalului, că nu există știință decât a generalului. Lucrul a fost arătat încă din Antichitate, de către Aristotel. Aceasta era oarecum doctrina oficială, primită cu unanimitate. Nu putem cunoaște din lucruri — se spunea — decât forma lor generală, nu putem cunoaște științific decât acele aspecte ale lucrurilor prin care ele coincid cu toate obiectele din aceeași categorie; nu putem cunoaște cu adevărat decât concepte. A cunoaște — spunea Kant — înseamnă a subsuma impresia particulară unui concept, unei categorii; adevărata cunoaștere este totdeauna categorială. Cu toate acestea, există și o formă a cunoașterii care nu este cunoașterea generalului și care este poate forma cea mai profundă a cunoașterii, aceea care ne permite să intrăm în individualitatea intimă, în profunzimea lucrurilor: este ceea ce Bergson numește intuiție, iar când e vorba să exemplifice ce este această intuiție, cum operează ea și ce aspecte ale lucrurilor sesizează, Bergson invocă încă o dată cazul artei și al experienței estetice a conștiinței. În artă cunoaștem individualitatea lucrurilor, chipul în care ele apar pentru o singură dată. Arta reține, în legătură cu lucrurile lumii, calitățile lor unice. Este o experiență din cele mai curente aceea pe care o încercăm în fața creațiilor frumoase ale artei: am trecut de mii de ori pe lângă anumite obiecte, dar în realitate nu le-am privit și nu le-am văzut niciodată, din pricină că între noi și lucruri se interpunea necontenit felul cunoștințelor noastre generale despre ele. Ne mulțumeam să identificăm speța căreia lucrul îi aparține, genul de care ține, conceptul general sub care el poate fi subsumat, fără să ne oprim cu atenția fermecată în fața aspectelor lui pur individuale. Este rolul artei de a descoperi în obiecte aceste aspecte individuale. Este rolul artei de a înzestra ochii noștri cu astfel de priviri tinere, feciorelnice, capabile să fie vrăjite de înfățișarea unică a lucrurilor.

Iată deci că problema estetică trece încă o dată în centrul preocupărilor filosofice. Impresia estetică era menită să măsoare adevărul aserțiunii străvechi că nu putem cunoaște decât generalul.

Problema iraționalului, problema totalității, anterioară părților și lucrând ca o cauză finală asupra elementelor, problema posibilității de spiritualizare a materiei, problema libertății și problema intuiției sunt cele cinci probleme filosofice ale esteticii. Acestea sunt probleme cu care estetica se încrucișează necontenit, în drumul dezvoltării ei moderne, cu mersul general al filosofiei. Vom încerca, în aceste pagini, să reluăm toate aceste probleme, pentru a examina ce a putut aduce speculația mai nouă peste cîștigurile momentului în care ele au fost puse mai întâi și pentru a încerca să obținem astfel o cunoștință mai adânc fundată a fenomenelor artistice și, în genere, a fenomenelor estetice.

II
RAȚIONALITATE ȘI IRAȚIONALITATE

A. FACTORI GENERALI ÎN PERCEPȚIA ESTETICĂ

Ne-am întrebat în capitolul trecut ce este rațional și ce este irațional, și răspunsul dat, dar care constituie numai una din soluțiile care se pot da acestei întrebări, era că este rațional ceea ce este evident, adică ceea ce este obiectul unor idei clare și distincte. Irațional este atunci ceea ce apare în spiritul nostru lipsit de caracterul evidenței, ceea ce este confuz sau ceea ce, în orice caz, este clar și lipsit de distincție, adică ceea ce este clar și confuz. Așa a apărut problema iraționalului în cugetarea europeană către sfârșitul veacului al XVII-lea. În legătură cu precizările lui Leibniz, în această privință, s-a pus întrebarea: după cum există o logică a ideilor clare și distincte, nu cumva este posibil să se găsească o logică a ideilor confuze, a micilor percepții, cum le numea Leibniz? După cum există norme care domină chipul ideilor clare și distincte de a se înlănțui în conștiința noastră, atunci când ele urmăresc producerea adevărului, nu cumva este posibil să se găsească niște norme care domină chipul în care se înlănțuiesc percepțiile confuze, atunci când ele alcătuiesc impresia frumuseții? Această logică a percepțiilor în același timp clare și confuze este estetica. Așa pune cel puțin pro-

blema, la jumătatea secolului al XVIII-lea, creatorul — n-aș spune al problemei estetice, dar, în orice caz, al termenului de „estetică", concepută ca o știință autonomă — Alexander Baumgarten, care la 1750 publică renumita sa *Estetica*, cea dintâi carte de filosofie care poartă acest titlu în înțelesul care se păstrează cuvântului și acum.

Dacă Baumgarten putea postula o știință ca estetica, adică o logică a frumuseții, lucrul provenea dintr-o împrejurare care nu era cu totul nouă. În adevăr, întâmpinăm la gânditorii din veacul al XVII-lea și al XVIII-lea ideea că frumosul și arta ascund în învelișul irațional al formei o raționalitate a conținutului. Astfel, după o părere care începuse să devină tradițională în momentul în care Baumgarten scrie, frumosul ar fi adevărul ascuns într-un material sensibil, după cum plăcerea estetică ar fi sesizarea adevărului prin vălurile sensibilității. Să ne reamintim versul lui Boileau, citat și altă dată: *„Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable"*. Ideea aceasta era foarte veche. O întâlnim și în Antichitate, atunci, de pildă, când, în *Poetica* sa, Aristotel compară poezia cu istoria, afirmând că, în timp ce istoria înfățișează lucrurile așa cum s-au petrecut, poezia le înfățișează așa cum ele ar fi trebuit să se întâmple, prin urmare în caracterul lor necesar, raționalizat. Din această pricină — conchidea Aristotel — poezia este mai filosofică decât istoria. Este deci un bun vechi al cugetării europene acela potrivit căruia se consideră că creațiile artei conțin un fond de adevăr. Dar în timp ce adevărul este redat în propozițiile științei sau ale filosofiei prin raporturi dintre concepte, conținutul acesta de adevăr este redat de artă prin imagini sensibile.

Această idee a fost foarte rezistentă. O găsim și după Baumgarten, de pildă la Hegel, atunci când definește frumosul drept manifestarea sensibilă a ideii. Dar din această împrejurare Hegel scoate o consecință dintre cele mai importante, pe care o împărtășește cu mulți care reflectau la rostul și structura artei către începutul veacului al XIX-lea. Într-adevăr — spune Hegel în *Prelegerile sale asupra esteticii* — dacă frumosul are un conținut de adevăruri, un conținut teoretic, rațional, atunci la ce bun există frumosul? Frumosul și arta sunt, în definitiv, mijloace neadecvate de cunoaștere a adevărului, căci nu este neadecvat a cunoaște adevărul prin sensibilitate, prin vălurile care nu-l ascund cu totul, dar care, în orice caz, îl disimulează? La ce e bună arta, când avem filosofia, care reprezintă forma adecvată de cunoaștere a adevărurilor rațiunii? Și dacă este așa, atunci e probabil că, în fața progreselor moderne ale filosofiei, arta își va pierde funcțiunea și rostul ei de a exista. Este probabil că vom asista la o dispariție a artei din mijlocul civilizației mo-

derne. Civilizaţia modernă va ajunge la concluzia că este mult mai firesc să încerci să te apropii de lumina adevărului cu puterile raţiunii, să sesizezi adevărul în forme conceptuale şi să renunţi la formele indirecte şi inadecvate de cunoaştere şi reprezentare a adevărului pe care le constituie frumuseţea şi arta. Am spus că această părere relativă la dispariţia artei din civilizaţia modernă nu era numai o părere a lui Hegel. Era o părere pe care o întâmpinăm la mulţi dintre cugetătorii de la începutul veacului trecut. Am încercat în scrierea mea *Filosofie şi poezie* să ridic inventarul, de altfel incomplet, al acestor păreri şi să înfăţişez, în acelaşi timp, concluziile pe care această constatare le-a produs în mintea cugetătorilor şi poeţilor din prima jumătate a veacului al XIX-lea. În adevăr, dacă arta se cuvine să nu dispară, dacă ea este un bun pe care mintea omenească trebuie să-l menţină, atunci ea trebuie să împrumute ceva din demnitatea filosofiei şi a ştiinţei. Această convingere, menită să salveze arta din dezastrul cu care o ameninţă progresul cercetării filosofice, a dus la crearea unei poezii filosofice sau ştiinţifice, o directivă literară care s-a bucurat de o mare popularitate în tot cursul veacului al XIX-lea.

Trebuie să spunem însă că intenţia de a asigura perenitatea artei prin asumarea unui conţinut de adevăruri filosofice sau ştiinţifice este o falsă năzuinţă, fiindcă frumosul şi arta nu au şi nici nu trebuie să aibă un cuprins de idei constituite. Ele nu trebuie să aibă decât un cuprins virtualmente raţional, convertibil în concepte, ceea ce justifică, de altfel, critica filosofică a artei. Există în atitudinile artei o poziţie spirituală, şi această poziţie, care nu dă dreptul unui poet să se numească filosof, poate fi convertită în concepte filosofice. Se poate extrage filosofia implicită, virtuală, a unei poeme sau a unei lucrări literare, chiar când ea însăşi nu are un cuprins constituit de idei filosofice. Cu aceste precizări, ale căror detalii le-am expus mai pe larg în *Filosofie şi poezie*, se schiţează o poziţie care va fi concluzia noastră în problema raportului dintre factorii iraţionali şi factorii raţionali în frumos şi în artă. În adevăr, în adâncimile artei există o raţionalitate. Raţionalitatea aceasta este învăluită, dar este totuşi prezentă şi capabilă de a fi extrasă.

Am dat mai sus o definiţie a raţionalului şi iraţionalului, adăugând că este o definiţie provizorie, menită a fi completată prin altele, în legătură cu care noi probleme estetice conexe vor ieşi la lumină. O altă definiţie a raţionalului este aceea potrivit căreia este raţional tot ceea ce este reductibil la unitate. Sunt raţionale obiectele care sunt identificabile între ele, pentru că în străfundurile lor găsim factori de unitate care le apropie şi permit asimilarea unora

cu altele. Atunci, evident, iraţionalul este tot ceea ce rezistă la această operaţie de unificare şi identificare. Raţional este ceea ce e unificabil. Iraţional este ceea ce prezintă o rezistenţă la unificare. Aceasta este cel puţin concepţia care stă la baza reprezentării raţionalului în opere importante de metodologie şi istorie a ştiinţelor, cum sunt lucrările epocale ale filosofului francez E. Meyerson. În aceste lucrări, cercetătorul francez arată că opera ştiinţei constă dintr-o raţionalizare progresivă a realităţii. Ştiinţa, în diferitele ei etape succesive, s-a străduit tot timpul să scoată în evidenţă factorii de unitate din aspectele şi evenimentele lumii. A reduce diversitatea imensă a înfăţişărilor şi proceselor din lume la un mic număr de factori unitari, şi anume la un număr de factori care, în succesiunea diferitelor soluţii pe care le-a propus ştiinţa, sunt nişte factori având un număr de calităţi determinante din ce în ce mai mic, este mersul pe care l-a executat cugetarea ştiinţifică europeană de la începuturile ei până azi. Nu putem intra în detalii savante de istoria ştiinţelor, dar chiar numai o primă privire asupra lucrurilor şi raportarea la cunoştinţe foarte generale, la îndemâna oricui, dovedesc adevărul aserţiunii lui Meyerson.

Atunci când dorim să reducem fenomenele gândirii la fenomene biologice, pe cele biologice la fenomene chimice, pe cele chimice la fenomene fizice sau mecanice şi pe acestea la raporturi pur cantitative, de caracter matematic, nu facem altceva decât încercăm să surprindem factorii de unitate din toate aspectele şi procesele lumii, să le reducem la un mic număr de factori din ce în ce mai ideali, care adică au un număr din ce în ce mai mic de atribute determinante. De altfel, ideea aceasta apare o dată şi la Kant, şi anume în acel pasaj adeseori citat din *Critica raţiunii pure*, când Kant afirmă că idealul tuturor ştiinţelor îl constituie ştiinţa matematică. Orice ştiinţă, în efortul ei de a se pozitiva, tinde către formula matematică. Astfel, a rezolva înfăţişările calitative diverse ale lumii la relaţii matematice cantitative, este în acelaşi timp rezultatul unui proces de unificare a tuturor aspectelor, ca şi unul de purificare al forţelor şi aspectelor presupuse a suporta întregul edificiu al universului. Şiinţa deci unifică şi în acelaşi timp, idealizează.

Se observă însă — şi observaţia o face chiar Meyerson, care, în această privinţă, aduce contribuţii importante la problema iraţionalului în filosofia modernă — că există o serie de aspecte care sunt rebele la lucrarea de raţionalizare a ştiinţei, o serie de aspecte care nu pot fi unificate, care se dovedesc ireductibile unele la altele sau la nişte factori mai generali, şi aceste aspecte sunt tocmai datele sensibile. În adevăr, putem să ne reprezentăm că o reacţie organică în interiorul corpului animal nu este altceva decât un proces chimic.

Putem să gândim procesul acesta chimic reductibil la unul fizic; dar o astfel de explicație n-ar fi niciodată suficientă pentru a da socoteală de ce unele corpuri sunt roșii, de ce altele sunt dulci, de ce unele sunt parfumate etc. Calitățile sensibile ale obiectelor sunt deci date ireductibile la factori mai generali. Ele sunt date pe care le constată experiența, dar care nu pot fi explicate prin reducție și unificare. Putem să explicăm prin cauze mecanice de ce se produce la un moment dat o transformare chimică oarecare, dar nu și de ce este trandafirul parfumat, de ce este cuprul roșu, mucegaiul verde ș.a.m.d. Datele sensibile sunt iraționale. Ele rezistă la lucrarea de unificare pe care o întreprind științele.

Printre aceste date sau calități sensibile iraționale există una care se cuvine să ne intereseze mai de-aproape, și aceasta este calitatea sensibilă a frumuseții. Frumosul este și el o calitate sensibilă, adică un fel de a fi al lucrurilor pe care nu-l putem reduce la clase sau forțe generale. Împrejurarea că frumosul este o calitate sensibilă ne-o dovedește și faptul care a fost constatat sub forma afirmației că frumusețea este o însușire superficială a lucrurilor. Ceea ce numim frumusețe într-un lucru — nu într-o ființă — este o însușire superficială a lui; frumusețea nu aderă la straturile profunde ale obiectelor, ea este o calitate a suprafeței. Frumusețea este superficială, așa cum sunt toate calitățile sensibile, cum este culoarea unui lucru sau însușirile lui pe care le constată tactilitatea noastră. Aceste constatări justifică plasarea frumuseții printre calitățile sensibile ale lucrurilor. Dar frumusețea fiind o calitate sensibilă, ea împarte cu toate calitățile sensibile pe care le cunoaștem însușirea iraționalității. Frumusețea este și ea irațională.

Frumusețea este, în adevăr, obiectul unei percepții diferențiale, nu al unei percepții unificatoare. Atunci când mă pătrund de frumusețea unui lucru, stabilesc diferența între el și toate lucrurile care-l însoțesc. Uneori mi se pare că am făcut o constatare de seamă când într-o compoziție literară reușesc să spun că e vorba de o elegie, o baladă etc. și pot spune că am iluzia pentru o clipă că am adus în felul acesta o contribuție la adâncirea impresiei estetice. Dar o poezie nu devine frumoasă, pentru mine, atunci când îmi dau seama că aparține unui gen sau altuia, ci atunci când, printre toate operele aceluiași gen, sesizez tocmai caracterul ei propriu, particular, de neînlocuit, ireductibil, incomparabil, unic. Din acest punct de vedere, se poate spune că diversitatea obiectelor estetice este ireductibilă la factori generali și că lumea obiectelor estetice este o lume prin excelență irațională.

Era firesc deci ca problema iraționalului, una din acelea în jurul căreia s-au împletit discuțiile cele mai animate ale cercetăto-

rilor de azi, să se puie tocmai în legătură cu întrebarea relativă la firea adâncă a fenomenelor estetice. Și, cu toate acestea — deși de atâtea ori, începând de la Leibniz și Baumgarten și până la Bergson, s-a atras atenția asupra caracterului irațional al experienței estetice — sunt unele motive care trag greu în cumpănă și care ne pot face să amendăm vederea atât de curentă cu privire la caracterul irațional al experienței estetice. Sunt motive hotărâtoare care ne pot face să spunem că, așa cum lucrul era înțeles mai bine de oamenii de altădată, în fundul frumuseții și al creației artistice se găsește un strat de raționalitate, pe care trebuie să ne învățăm a-l recunoaște.

Dar mai întâi o obiecție de ordin general: fără îndoială că rațiunea este facultatea ideilor clare și distincte. Nu încape îndoială că rațiunea este organul prin care sesizăm identitatea lucrurilor și prin care reducem diversitatea lor. Dar rațiunea nu este numai atât. Rațiunea este și organul cunoașterii exacte. Trebuie să opunem rațiunea, în funcțiunea și cuceririle ei, impresiilor vagi, nelămurite. Sentimentul ne dă uneori astfel de impresii înșelătoare. Rațiunea este însă facultatea cunoașterii exacte, precise, a realității. Dar a cunoaște exact, înseamnă a cunoaște diferențele. Există o generalizare ușoară, superficială, care nu poate să fie aceea pe care și-o propune rațiunea printre țintele ei. Rațiunea dorește să obțină cunoașterea exactă a lucrurilor. Nu se poate însă cunoaște exact decât cunoscând diferențele; desigur, pentru a le integra în unități mai vaste și mai profunde. Există generalizări ușoare, așa-zisele generalizări pripite, care nu țin seama de diferențe. Există, de asemenea, spirite raționaliste, dintr-o categorie intelectuală nu foarte onorabilă, cărora li se pare că pot cuprinde cu facilitate legile generale ale fenomenelor și substanțele unitare care le susțin, dar astfel de spirite procedează cu facilitate, tocmai pentru motivul că nu sesizează diferențele dintre lucruri. Opera de cunoaștere a rațiunii trebuie, prin urmare, să înceapă cu cunoașterea diferențelor dintre lucruri. A observa bine lucrurile, pentru a sesiza mai întâi diferențele dintre ele, este una din primele exigențe ale rațiunii în întreprinderile ei. Faptul apoi că sub diferențele acestea se încearcă a se surprinde unități mai adânci, este evident o aspirație pe care știința rațională a omului nu o pierde niciodată din vedere. Dar tocmai pentru a putea sesiza această unitate mai adâncă, trebuie să începem prin a remarca diferențele dintre lucruri, și atunci intuiția diferențelor, adică intuiția artistică, se poate oare spune că este o formă de cunoaștere vrăjmașă exigențelor și năzuințelor rațiunii? Cred că răspunsul nu poate fi decât unul singur. Există, în genul de

atenţie cu care adevăraţii savanţi privesc lumea, ceva din firea atitudinilor pe care artistul le are faţă de spectacolul universului. Aceeaşi dăruire atentă şi entuziastă către individualitatea fenomenelor. Dar în afară de aceasta, este oare adevărat că intuiţia estetică acoperă, suprimă, identităţile mai profunde?

Nu încape îndoială că intuiţia estetică porneşte de la sesizarea individualului. Dar pentru acest motiv îşi ascunde ea oare fondul general de care se ţine, ca de multiple rădăcini, fenomenul estetic individual, unic, diferenţial? Atunci când privim un om frumos, ne dăm seama adeseori că impresia de frumuseţe pe care o primim provine şi din sesizarea caracterelor lui generale. O femeie sau un bărbat ni se par frumoşi şi prin însuşirea lor general-umană. Impresia de frumuseţe este deci susţinută pe constatarea unui fond general, peste care se ridică alcătuirea estetică unică. De asemenea, când considerăm unele din creaţiile artei ne convingem cu uşurinţă că impresia estetică se detaşează pe intuirea unor factori generali. Schopenhauer observa, în acest sens, că opera arhitectonică este frumoasă atunci când ne constrânge să cuprindem în ea jocul şi armonia forţelor mecanice generale, adică a gravitaţiei şi rigidităţii, a forţelor care atrag masele grele către centrul Pământului şi a celor care se opun atracţiei. Jocul, armonia, echilibrul dintre forţele atracţiei şi forţele rigidităţii alcătuiesc fundamentul impresiei de frumuseţe pe care ne-o transmit unele din operele arhitecturii. Evident, există opere arhitectonice în care acest joc al forţelor mecanice generale este foarte aparent, şi, cu toate acestea, operele acestea nu sunt frumoase. Ele nu sunt frumoase pentru că în structura lor jocul este prea aparent. Dacă este frumoasă opera arhitectonică şi nu un simplu eşafodaj mecanic, împrejurarea provine din faptul că în acesta din urmă forţele sunt manifeste şi superficiale, pe când în cele dintâi ele sunt învăluite şi adânci. Observaţia ne poate duce la încheierea că raţionalitatea estetică este, în operele artei, reală, dar că ea este în acelaşi timp profundă. Iată cum, pe calea acestor analize, regăsim câteva din concluziile idealismului estetic în stare să justifice impresia relativă la raţionalitatea adâncă a artei.

B. MEDITAŢIE ŞI RELAŢIONALITATE ÎN OBIECTUL ESTETIC

Am arătat că există şi alte definiţii ale raţionalului şi iraţionalului care pun în lumină alte aspecte ale acestor categorii. Urmează să ne oprim acum la un alt aspect al acestora, deosebit de celelalte

două asupra cărora am zăbovit până acuma. Este rațional, aș spune, ceea ce alcătuiește obiectul unei cunoașteri mediate, în timp ce este irațional ceea ce alcătuiește obiectul unei cunoașteri imediate, directe. Iată, de pildă, constatarea că apa fierbe la 100°C. Cum pot ajunge la ea? Numai cu condiția ca spiritul meu să treacă printr-o serie de alte constatări intermediare și să opereze astfel un act de meditație spirituală. Constatarea că apa fierbe la 100°C presupune mai întâi în spiritul meu știința că lichidele fierb; apoi că sunt unele lichide care fierb sub 100°C, altele deasupra acestui punct și altele la 100°C și că apa face parte din acestea. Toate aceste judecăți succesive sunt rezumate și concentrate în constatarea că apa fierbe la 100°C. Aș spune, prin urmare, că orice judecată se sprijină pe un raționament, pe un lanț de judecăți. Iată ceea ce se numește cunoașterea mediată, cunoașterea prin etape.

Există însă și o cunoaștere imediată, de pildă cunoașterea că ceva fierbe. Iau cunoștință că ceva fierbe, fără să știu ce anume fierbe, la câte grade fierbe, în ce raport este acest ceva cu celelalte lucruri care fierb, dar care nu fierb atunci, în fața mea. Aceasta este o cunoaștere directă, nemijlocită, imediată. Este cunoașterea perceptivă. Prin urmare, în timp ce judecata ar fi cunoașterea rațională, căci este mediată, percepția ar aduce spiritului o cunoaștere directă, imediată, irațională.

Dar cunoașterea prin judecăți mai este rațională și pentru un alt motiv: o judecată este o operație de stabilire a unei relații. A judeca înseamnă a pune în relație două lucruri deosebite, adică un subiect și un predicat. Această punere în relație echivalează însă cu o identificare parțială între subiect și predicat, o identificare prin subsumare. A stabili o judecată înseamnă a stabili un raport de unificare parțială între subiect și predicat, prin subsumarea subiectului în sfera predicatului. Când spun, de pildă, că apa fierbe la 100°C, pot spune că apa face parte din acele lichide care fierb la 100°C. Când spun că mărul este roșu, afirm o dată cu aceasta că mărul este unul din obiectele roșii, unul din obiectele cu care se poate asocia predicatul sau calitatea de roșu. Mulți logicieni socotesc că, în cazul percepției, lipsește această operație de punere în relație. În cazul percepției iau cunoștință de o stare de fapt, nu de relația dintre două stări de fapt. Spiritul nostru — se spune — trebuie să aibă percepții, pentru ca apoi, prin acte ulterioare, să stabilească relațiile între aceste percepții, obținând astfel judecăți.

Este aici — observă unii din logicienii mai noi — o iluzie, pornită din confuzia, cu totul regretabilă, care se face între gândire și limbaj. După cum în limbaj se observă prezența unei categorii de

cuvinte, substantivele, apoi prezența unei categorii de cuvinte care sunt verbe sau adjective și apoi acele construcții ale limbii care pun în raport substantivele cu predicatele lor, verbe sau adjective, tot așa se presupune că spiritul ar dispune întâi de cunoștințele iraționale, directe, imediate pe care le oferă percepția, între care ar stabili relații ulterioare, întocmind acte de judecată. În realitate nu este însă așa. Orice percepție, întrucât este asimilată de spiritul nostru, devine a noastră și capătă calitatea conștientă, conține topit în sine și un act de judecată. Este una din descoperirile de seamă ale psihologiei moderne faptul că orice percepție conține implicit și un act de judecată. Atunci când simțurile mele sunt afectate de culoarea roșie a unui fruct care spânzură în pom, în spiritul meu se formează judecata că acest fruct este roșu. Nu există posibilitatea unor percepții care să nu fie întovărășite, în momentul chiar în care ele se constituie, și de judecăți.

Apoi nu este deloc adevărat că percepțiile nu sunt produsul unor acțiuni de punere în relație. Este meritul noii școli psihologice germane, cunoscută sub nunele de *Gestaltpsychologie*, de a fi arătat acest lucru. Orice percepție — au arătat gestaltiștii — are o structură relațională și, din această cauză, o structură rațională. Lucrarea de punere în relație, care este constitutivă pentru formarea judecăților raționale ale spiritului nostru, este prezentă și activă și în constituirea percepțiilor noastre.

Cum se constituie o percepție? Prin acte de punere în relație, prin relaționări de mai multe feluri. Psihologii germani care au descris structurile perceptive au deosebit mai multe tipuri de punere în relație, constitutive pentru percepții. Unul este, de pildă, ceea ce se numește „segregația unităților". Un exemplu: pe o masă sunt mai multe obiecte — un măr, o farfurie, o pălărie. Toate aceste obiecte afectează vederea noastră. Impresiile pe care le primesc de la toate aceste obiecte aparțin unui curent continuu. Ce mă îndreptățește atunci ca din această stofă continuă să tai trei chipuri deosebite, afirmând că pe această masă se găsesc trei obiecte deosebite? Evident, acea acțiune a spiritului pe care psihologii configuraționiști o numesc acțiunea de segregare a unităților.

Dacă apoi pe tablă desenez șase puncte așezate într-un anume fel, cine privește aceste puncte ar spune imediat că ele configurează un hexagon. Dar dacă unesc aceste puncte în alt chip, voi constata că spiritul poate să le relaționeze și altfel, introducându-le în alte unități decât acelea ale unui hexagon: din șase puncte eu pot face, de pildă, două triunghiuri. Percepțiile noastre sunt deci produsul unui act specific de punere în relație și de subsumare la anumite

unități. Ce era însă actul de judecată decât un act de punere în relație și de subsumare la o anumită unitate? Acțiunea aceasta, care mi se pare specifică gândirii raționale, este și o acțiune a spiritului nostru în funcțiunea lui perceptivă.

Dar raționalitatea percepției mai rezultă și din alte analize, pe care cu multă subtilitate le-au întreprins unii cercetători moderni. După cum voi arăta într-un capitol viitor, rațiunea a trecut drept o facultate a cunoașterii spațiale. A cunoaște rațional înseamnă a cunoaște în spațiu, a cunoaște obiecte spațiale. A raționaliza înseamnă a spațializa. Atunci, datele sensibile, adică acele însușiri ale lucrurilor pe care le percep prin simțuri, întrucât ar fi iraționale, s-ar cuveni să aparțină mai degrabă timpului decât spațiului. Timpul este sediul iraționalului. Spațiul este sediul raționalului. În tot cazul, spațiul este, prin esența lui, raționalizabil. Nu pot raționaliza însă timpul decât alterând esența lui. Timpul raționalizat, timpul calendaristic sau timpul mecanic este un timp spațializat. Dar dacă este așa, atunci ar fi greu să vorbim despre structura spațială a calităților sensibile. Calitățile sensibile ar trebui să reziste lucrării de spațializare și raționalizare. Iată însă că un psiholog francez, Jean Nogué — decedat de curând, ca una din victimele războiului — într-o scriere apărută în 1944, *Esquisse d'un système des qualités sensibles*, analizează cu o reală ascuțime a spiritului calitățile spațiale ale datelor sensibile. De pildă, iată calitățile gustative. Ce sunt ele? Ce este gustul agreabil sau dezagreabil, plăcut sau respingător, al unui lucru, pe care îl înregistrez cu simțul gustativ? Ce își reprezintă spiritul în calitățile gustative? Ceea ce este agreabil, tindem să primim, să asumăm, să introducem în noi. Dimpotrivă, ceea ce este dezagreabil, tindem să îndepărtăm. Or, în reprezentarea noastră despre aceste calități sensibile grupate către acești doi poli, agreabil și dezagreabil, există topite două direcții, una înăuntru, alta în afară. Astfel, aceste două calități sensibile, printre cele mai departe de orice structură spațială, conțin în ele, după cum arată analiza lui Nogué, o reprezentare spațială. Calitățile tactile conțin și ele anumite reprezentări spațiale, și anume reprezentarea unor limite și a unor direcții. Nu pot defini altfel calitățile tactile, acelea pe care le înregistrez cu simțul pipăitului, decât prin ajutorul reprezentării limitei și a direcției. Dar calitățile termice ce sunt? Sunt acele aspecte sensibile ale lucrurilor care se constituie prin reprezentarea spațială a unei regiuni care se întinde dincolo de limitele tangibile. Căldura care radiază către mine aparține nu unei limite, așa cum aparțin însușirile tactile ale lucrurilor, ci unei regiuni dincolo de tangibilitate, dincolo de limite. Când îmi reprezint

căldura unui obiect, mi-o reprezint ca aparţinând unei regiuni care depăşeşte tangibilul. Prin urmare, o reprezentare spaţială intră şi în constituţia calităţii sensibile pe care o numesc termică. Ce sunt apoi calităţile odorante? Calităţile odorante conţin în ele reprezentarea spaţială a unui izvor, *„une source“*, situat într-o regiune mai mult sau mai puţin îndepărtată. Prin urmare, în timp ce termicitatea presupune o regiune, un spaţiu indefinit, despre care nu ştiu decât că este dincolo de tangibilitate, odoranţa presupune un izvor. În cazul temperaturii nu gândesc un izvor precis; dar îmi reprezint, în cazul unui miros, un astfel de izvor. Caut floarea din grădină atunci când sunt izbit de o undă de parfum. Mă las însă înfăşurat de influenţa termică, fără să caut izvorul acestei influenţe. În cazul calităţii acustice, a sunetelor, presupun, de asemenea, un izvor (caut să-mi dau seama de unde vine un sunet), dar a unui izvor care se găseşte la o distanţă anumită. Reprezentarea distanţei care mă separă de acest izvor intră în constituirea calităţii acustice, ceea ce în cazul odoranţei nu se petrece. Aici stabilesc izvorul sau, în tot cazul, îl caut şi mi-l reprezint, dar nu încerc să măsor distanţa care mă separă de el, aşa cum fac în cazul sunetelor. Un sunet, când se produce, îmi spune şi la ce depărtare aproximativă se găseşte izvorul lui. Sunetul aparţine, de altfel, unui nivel spaţial complex. Mai multe sunete venind de la izvoare deosebite, din puncte şi de la distanţe diferite, pot coexista în acelaşi moment, constituind o impresie *polifonică*. Prin urmare, universul spaţial acustic este un univers extins şi multiplu. Calităţile acustice aparţin deci unui alt univers spaţial, mai bogat şi mai vast decât universul spaţial căruia aparţin calităţile termice, odorante, tactile. În sfârşit, calităţile optice aparţin unor configuraţii încă mai complexe, separate de noi prin intervale definite şi care constituie laolaltă o *panoramă*. Lumea văzută este o lume panoramică. Aspectele îşi aparţin unele altora, ele nu pot fi detaşate din panorama complexă care le conţine. Universul optic, vizibil, este un univers panoramic, şi este una din cele mai fructuoase comparaţii care se pot face, aceea dintre caracterul acesta al universului optic şi caracterul polifonic al universului acustic. Nu voi întârzia însă în faţa acestor comparaţii dintre datele sensibile sau a celorlalte detalii ale foarte ingenioasei lucrări a lui Nogué. Ceea ce este bine pus în lumină de această analiză este că orice calitate sensibilă, reputată a fi până acum iraţională, conţine în sine o raţionalitate spaţială, sau, mai simplu, o raţionalitate. Este o concluzie care se asociază într-un chip foarte elocvent cu concluziile psihologiei configuraţioniste care a subliniat şi ea carac-

terul relaţional şi, prin urmare, raţional, al tuturor percepţiilor noastre.

Dacă aplicăm aceste categorii la cazul percepţiei estetice, vedem că şi în acest din urmă caz, ca şi în acela al tuturor percepţiilor, este uşor a descoperi raţionalitatea lor profundă. O facem, de altfel, nu numai acum, dar am făcut-o şi altă dată, în sistemul meu de *Estetică*, atunci când, vorbind despre momentele constitutive ale artei, distingem printre ele momentul ordonării. După cum ştiinţa încearcă să introducă ordine în ideile noastre, arta izbuteşte să introducă ordine în imaginile, în impresiile noastre despre lucruri. Unul din procedeele constitutive ale artei este, de pildă, procedeul încadrării imaginilor într-o schemă spaţială oarecare. Imaginile artei, de pildă în pictură, sunt grupate după o direcţie anumită sau sunt încadrate într-un contur. Renaşterea vorbea, de exemplu, despre norma compoziţiei piramidale. Multă vreme a compune plastic însemna a introduce bogăţia înfăţişărilor într-o schemă triunghiulară. Alţii introduc bogăţia impresiilor într-o schemă dreptunghiulară. Unii grupează elementele unui tablou sub diagonala care împarte în două tabloul; alţi pictori grupează în mod simetric în jurul axei care taie tabloul la mijloc ş.a.m.d. Pretutindeni în operele pictorilor se poate observa această tendinţă, ca una din acţiunile constitutive ale artei lor, de a raţionaliza imaginea, adică de a o introduce într-o structură limpede, capabilă de a fi prinsă de inteligenţa noastră. Tot astfel într-o poezie, materia fierbinte a emoţiei este încadrată, dominată, aş spune sistematizată raţional, de un sistem de relaţii regulate, capabile de a fi cuprinse prin raţiunea noastră: relaţii între silabele accentuate şi neaccentuate în ritm, relaţii între finalurile versurilor în rimă, relaţii între numărul silabelor în vers, între gruparea versurilor în strofă etc. Prin regularitatea acestor forme raţionale sesizez fondul adânc, fierbinte, al emoţiilor estetice.

Ce urmează de aici? Urmează oare că trebuie să separ între materia artei şi forma ei? Urmează că trebuie să spun — aşa cum s-a făcut atâta vreme în estetică — că forma este raţională, iar materia, substanţa artistică, ar fi iraţională? Deosebirea aceasta între materie şi formă este o veche moştenire a filosofiei, o moştenire aristotelică, asupra căreia însă filosofia modernă a revenit. Nu există materie, de o parte, şi formă, de altă parte, adică un conţinut amorf, care apoi ar fi trecut în formă. Aşa ceva îşi reprezenta, de pildă, Kant, atunci când urmărea procesul constituirii cunoştinţelor noastre: o materie pe care ne-ar preda-o simţurile noastre şi care ar fi prelucrată prin formele sensibilităţii şi apoi prin cele ale inteligenţei, pentru a obţine cunoştinţele ştiinţifice. Adevărul este că

așa-zisa materie nu este decât o formă mai elementară. Oricât am coborî în constituția materiei, la nivele de analiză din ce în ce mai profunde, nu dăm niciodată peste această materialitate absolută, peste acest amorfism total, ci dăm tot peste forme. Molecula, atomul, electronul au și ele o formă, o configurație, pe care fizica modernă le descrie și care intră în structuri formale din ce în ce mai complexe. Amorfismul nu este întâlnit niciodată, oricât de profund am coborî în constituția materiei și oricât de adânc ne-am lăsa antrenați în lucrările analizei.

Această învățătură a filosofiei moderne, reținută de mai mulți dintre gânditorii timpului, își are aplicația ei și în estetică. Nicăieri în estetică, oricât de departe am împinge acțiunea de analiză, nu dăm peste amorfismul pur, ci totdeauna peste forme care sunt introduse în structuri formale din ce în ce mai largi, mai comprehensive, mai bogate. Forma generală, complexă, a unei poezii este făcută din substanța altor forme mai particulare: impresiile folosite au o formă, imaginile au și ele o structură, cuvintele de care poetul se folosește au, de asemeni, o configurație. Nicăieri nu ajungem la pulbere neorganizată. Totdeauna pipăim un obiect constituit, o formă. În sfârșit, o a doua concluzie greșită pe care trebuie s-o prevenim cu ocazia acestei analize este aceea potrivit căreia trebuie să credem că sesizarea formei ar fi un act ulterior sau anterior, în tot cazul separat, față de percepția artistică. Părerea că aș percepe întâi obiectul estetic în laturile lui, pe care le-aș putea numi materiale, și că apoi aș percepe forma obiectului, alcătuiește, fără îndoială, o opinie eronată. După cum ne-au arătat analizele psihologiei configuraționiste sau analiza calităților sensibile, perceperea formei este ceva constitutiv pentru organizarea percepției. Conștiința formelor este nedespărțită de ansamblul stărilor și actelor care alcătuiesc percepția estetică.

C. IMPRESIA DE TOTALITATE

Am analizat până acum câteva din aspectele problemei privitoare la relațiile dintre rațional și irațional, cu aplicații speciale la întrebarea despre firea profundă a artei. În primul rând, raționalul ni s-a arătat drept obiectul unor percepții clare și distincte, în timp ce iraționalul ni s-a înfățișat drept obiectul unor percepții confuze. Pe de altă parte, am văzut că este rațional tot ceea ce este reductibil la unitate, în timp ce este irațional tot ceea ce alcătuiește o individualitate ireductibilă, neidentificabilă cu altceva. La care din acești

poli se cuvine a trece reprezentările artei și întruchipările frumosului? O teză dintre cele mai răspândite în cugetarea modernă este aceea potrivit căreia frumusețea și arta reprezintă cazuri de iraționalitate. Cu toate acestea, analizele pe care le-am întreprins în prelegerile precedente ne-au dovedit că arta și frumusețea conțin un fond profund de raționalitate. Aceeași a fost concluzia și atunci când ne-am pus întrebarea privitoare la celelalte aspecte ale raționalului și iraționalului. Este rațional ceea ce alcătuieşte obiectul unei cunoașteri mediate, în timp ce este irațional ceea ce alcătuiește obiectul unei cunoașteri imediate, directe, perceptive. Teoriile psihologice mai noi au dovedit însă că și în percepție există o raționalitate. Spiritul nostru percepe punând în relații anumite date. Actul tipic al judecății se regăsește, așadar, și la originea percepțiilor noastre, ceea ce ne obligă să conchidem că și în percepția artistică există un fond de raționalitate.

Continuăm demonstrația cu privire la raționalitatea artei, punându-ne în fața unui alt aspect al problemei rațional-irațional. Spunem că este rațional tot ceea ce există în forma spațiului. Rațiunea este facultatea spiritului omenesc adaptată la spațiu, la întruchipările spațiale, în timp ce este irațional tot ce există *numai* în forma timpului. Accentuez cuvântul „numai“, deoarece în forma timpului intră tot ce există întrucât este perceput. După cum a arătat Kant în *Critica rațiunii pure*, timpul este forma experienței interne. Tot ceea ce se produce în experiența internă, tot ceea ce este în legătură cu conștiința noastră, este turnat în forma timpului. Spațiul este însă forma experienței externe. Ceea ce există în afară de noi există în spațiu. Dar tot ce există în afară de noi, întrucât prin actul percepției devine un eveniment al propriei noastre subiectivități, există și în forma timpului.

Timpul acesta, despre care vorbim acum, este însă un timp de o calitate și de un tip special, pe care trebuie să-l identificăm. Pentru a izbuti această operație de identificare, este nevoie însă să arătăm de care timp *nu* este vorba atunci când vorbim despre „timpul irațional“ și de aspectul irațional al realității care este cunoscut în forma acestui timp. Evident, nu vom vorbi de timpul mecanic sau matematic. Timpul mecanic sau matematic, acela care intră în ecuațiile mecanicii, este un timp spațializat. Întocmai ca și spațiul, el este compus dintr-o serie de fragmente omogene, egale între ele. Nu va fi vorba, de asemenea, de timpul calendaristic, adică de acela divizat în ani, luni, săptămâni, zile, ceasuri etc. Nu va fi vorba nici de timpul meteorologic, divizibil în anotimpuri, articulat după evenimente cosmice fixe; și nu va fi vorba nici despre timpul social, divi-

zibil în perioade de producții diferite, timpul muncilor, timpul suspendării muncilor sau timpul schimbării unei munci prin alta, a muncii de vară prin cea de iarnă, nici de celelalte aspecte ale timpului social, de pildă acela care este punctat de evenimente fixe cum sunt sărbătorile, comemorările etc. Caracterul general al acestor diferite specii de timp este spațialitatea lor, adică putința de a-l divide, ca pe o întindere a spațiului, în mai multe fragmente egale între ele. A concepe timpul ca un mediu omogen, divizibil în fragmente identice, este a concepe timpul ca pe o varietate de spațiu. Timpul mecanicii, timpul societății omenești, timpul calendaristic, timpul meteorologic sunt tot atâtea forme ale timpului spațializat.

Filosofii, de câte ori au descris timpul, s-au ocupat, de fapt, de un timp spațializat. De aceea este foarte frecventă, în textele filosofilor, comparația timpului cu linia dreaptă pe care momentul prezent se deplasează necontenit către viitor, sporind în proporție perspectiva trecutului. Și Descartes, și Leibniz, și Kant întrebuințează metafora liniară a timpului. Într-o încercare lingvistică recentă, publicată în *Bulletin linguistique* (1945), asupra temei *Structura timpului și flexiunea verbală*, am arătat că reprezentarea comună a oamenilor nu este aceea a filosofilor. Dacă luăm bine aminte la formele flexiunii verbale și la acea concepție despre timp pe care o traduc formele flexiunii verbale, atunci ne dăm cu ușurință seama că simțul comun și înțelegerea inclusă în formele verbale este alta decât înțelegerea filosofilor cu privire la acest fenomen. Căci, iată, în adevăr, că verbul poate fi pus la timpul trecut, la timpul prezent și la timpul viitor. Această tradițională clasificare a gramaticilor mă tem însă că a fost făcută sub sugestia filosofilor, care au raționalizat și au spațializat timpul, reprezentându-și-l ca pe o linie dreaptă pe care momentul prezent se deplasează din trecut către viitor. A vorbi de un timp viitor înseamnă însă a presupune că limba ar avea posibilitatea să indice acțiuni la viitor, ceea ce în realitatea faptelor nu se petrece niciodată. Când cineva spune „voi pleca mâine la țară" sau „voi mânca", „voi călători" etc., el nu exprimă o acțiune viitoare. Limba nu are posibilitatea să exprime o acțiune viitoare. El exprimă numai intenția *prezentă* de a face ceva în viitor. Limba poate să exprime prin flexiuni verbale acțiuni ale trecutului: „am mâncat, am călătorit, am învățat", poate să se facă contemporană cu trecutul, prezentându-se pe sine în acțiunea de desfășurare a acțiunii trecute: „mâncam, mă plimbam, călătoream", dar limba nu poate invoca acțiunile care vor avea loc în viitor. Ea poate cel mult să-și propună în prezent hotărârea de a îndeplini o acțiune în viitor. Prin urmare, în realitatea flexiunii verbale, lipsește acea echilibrare si-

metrică în jurul axei prezentului pe care o propune schema filosofilor, atunci când își închipuie timpul ca pe o linie dreaptă continuă, în care clipa prezentă desparte viitorul de trecut. Vorbitorul care folosește flexiunea verbală nu se găsește în afară de timp, el nu privește către timp dintr-o vecinătate frontală, așa cum își închipuie filosofii, atunci când construiesc metafora liniară a timpului. Când filosoful vorbește despre un timp ca despre o linie dreaptă care se întinde din trecut către viitor, el se presupune pe sine existând în afară de timp, privind timpul din perspectivă frontală. Trebuie să fii în afară de timp ca să poți observa deplasarea momentului prezent din trecut către viitor. Analiza flexiunii verbale ne dovedește însă că omul se găsește totdeauna în timp, în interiorul lui, și el are numai o perspectivă sau alta dintr-un punct al timpului către alt punct. Am văzut că așa-zisul viitor nu există, de fapt, decât ca o perspectivă a prezentului asupra viitorului. Tot astfel, perfectul compus nu înfățișează altceva decât perspectiva prezentului asupra trecutului. Când spui „am mâncat, am învățat, am fost undeva", aceasta înseamnă că acum, în momentul prezent, eu consider o acțiune care s-a încheiat. Așa-zisul perfect compus reprezintă deci perspectiva prezentului asupra trecutului. Foarte interesant este cazul mai-mult-ca-perfectului, unde întâmpinăm perspectiva unui trecut către un alt trecut și mai îndepărtat. Nu voi intra însă în detalii. Este suficient a fixa principiul. Schema filosofică a unui timp raționalizat nu este confirmată de experiența vie a limbii, care, prin analiza flexiunii verbale, scoate în evidență o altă reprezentare a timpului decât aceea pe care îl presupune mecanica și despre care vorbește metafora liniară a filosofilor.

Dar caracterul irațional al timpului interior, neraționalizat, a fost scos cu putere în evidență și într-o altă analiză, aceea a lui Bergson, în opere ca, de pildă, *Les données imédiates de la conscience* sau *L'Evolution créatrice*, dar și în alte părți. În adevăr, datorăm lui Bergson observația că timpul matematic, mecanic, social, calendaristic, este un timp spațializat și raționalizat. Spre deosebire de acest timp, există timpul interior profund sau ceea ce numește el „durata pură", în care este imposibil a recunoaște un mediu omogen, capabil de a fi secționat în fragmente egale unele cu altele. Timpul interior, profund, este departe de a avea această omogenitate. Sociologii au făcut, independent de Bergson, o observație asemănătoare. Gândiți-vă la zilele faste și nefaste în care credeau cei vechi și în care credem uneori și noi. Sunt oameni care n-ar întreprinde niciodată vreo acțiune de oarecare însemnătate în ziua de 13 a lunii sau în ziua de marți. În astfel de reprezentări, în care

trăiesc printr-o curioasă supravieţuire reprezentări magice ale primelor societăţi omeneşti, iese în evidenţă imaginea unui timp care nu este un mediu omogen, în care diferitele fragmente ar fi egale unele cu altele. Iată deci un alt timp decât cel calendaristic, mecanic sau filosofic, pe care cugetătorii clasici credeau că-l pot exprima prin simbolul liniei drepte. Dar să coborâm în propria noastră intimitate, să vedem cum se succed stările noastre interioare la nivelul lor cel mai adânc. Pentru a înţelege bine ce este timpul acesta al stărilor noastre profunde de conştiinţă, Bergson, căruia i se datorează observaţiile cele mai preţioase în această privinţă, invocă analogia melodiei. Într-o melodie întâmpinăm o succesiune de sunete, prin urmare o realitate temporală. Aceste diverse sunete însă sunt astfel înlănţuite încât oricare dintre ele conţine oarecum prefiguraţia sunetelor care urmează. Când ascult o melodie şi pe măsură ce melodia se desfăşoară, tot ceea ce apare ulterior parcă justifică o aşteptare care se formase în noi. O melodie se desfăşoară astfel încât totdeauna ulteriorul se dovedeşte a fi fost conţinut în anterior. Pe de altă parte, ceea ce apare pe urmă este parcă greu de toată semnificaţia celor ce fuseseră mai înainte. Această profundă interpenetraţie a sunetelor unei melodii, care face cu neputinţă secţionarea ei între un anterior şi un ulterior sau în momente deopotrivă unele cu altele, ne scoate în faţă o reprezentare a timpului care este cu totul deosebită de aceea pe care o presupun la baza lor formulele mecanice sau simbolul liniei drepte, prin care filosofii clasici doreau să sensibilizeze realitatea timpului.

Dacă aceasta este durata pură şi profundă a conştiinţei noastre, un lucru deopotrivă cu melodia, atunci evident că nu există realitate mai iraţională decât timpul, căci dacă principala proprietate a raţiunii este de a analiza, de a despica, de a articula un întreg, atunci toate proprietăţile timpului acesta profund sunt contrarii însuşirilor pe care, prin lucrările analizei, le sesizează raţiunea.

La care din aceşti poli se dispune deci experienţa artei şi a frumosului? Este arta şi frumosul o realitate raţională, spaţială, capabilă de a fi analizată în fragmente mai mult sau mai puţin omogene? Sau reprezintă ea, dimpotrivă, cazul unei interpenetraţii profunde care face imposibilă deosebirea anteriorului de ulterior şi despicarea în fragmente egale unele cu altele? Este arta o întruchipare raţională sau este ea o întruchipare iraţională? Este ea o formă a spaţiului sau este o formă a timpului?

Poate că cele ce am spus în capitolul trecut despre caracterul configuraţional al percepţiilor noastre, al tuturor percepţiilor şi, prin urmare, şi al percepţiei artistice, ne-ar face să ghicim încotro

se îndreaptă răspunsul pe care mă pregătesc să-l dau întrebării formulate. Problema caracterului spaţial sau temporal al artei a fost de mult pusă în istoria esteticii. În epoca modernă *şi-a pus-o* unul din cei mai de seamă esteticieni şi critici literari ai Europei, în veacul al XVIII-lea, şi anume Lessing, în renumitul tratat *Laocoon sau despre marginile dintre poezie şi artele plastice* (1764). În scrierea sa, Lessing distinge între arte care folosesc mijloace coexistenţiale (artele plastice) şi arte care folosesc mijloace succesive (artele temporale). Evident, există şi aci, pentru că nici o clasificare nu este absolută, întruchipări artistice care ar putea să servească drept legătură între cele două domenii, aşa cum ar fi, de pildă, dansul, care prin una din înfăţişările lui aparţine artelor coexistenţiale sau spaţiale, dar prin alte elemente ale lui aparţine artelor succesive sau temporale. Interesul clasificării pe care o face Lessing în *Laocoon* constă în faptul că scoate în evidenţă împrejurarea că orice artă trebuie să asculte de legea profundă a materialului pe care-l foloseşte; că nu este cu putinţă unei arte să rivalizeze cu o altă artă, care foloseşte alte materiale şi alte mijloace. Este totuşi ceea ce se întâmplă adeseori în acea poezie descriptivă, pe care o practicau atâţia din poeţii veacului al XVIII-lea. De aceea Lessing socoteşte nimerit să tragă graniţe stricte între aceste două domenii, indicând fiecărui grup de arte ţintele sale proprii şi mijloacele exclusive de care fiecare din ele cată să se slujească.

Multă vreme după ce Lessing a făcut celebra sa distincţie, s-a observat că ea nu este absolută şi rezultatele unei psihologii mai noi au dovedit că trebuie să se facă rezerve esenţiale în ceea ce priveşte valoarea discriminărilor lui Lessing. Am arătat mai sus că, dacă este adevărat că sunt unele aspecte ale realităţii care aparţin numai spaţiului, este tot atât de adevărat că toate aspectele realităţii aparţin şi timpului, în măsura în care ele, prin actele perceptive, devin evenimente ale subiectivităţii noastre. Contemplarea introduce deci şi artele plastice în durata internă, adică le transformă în evenimente temporale. Este limpede, aşadar, că graniţa nu poate fi chiar atât de rigidă între artele simultane şi artele succesive.

Este criticabilă, pe de altă parte, prejudecata aşa-zisei contemplaţii artistice, adică a acelei stări de conştiinţă care luminează, în scăpărarea unui fulger, semnificaţia unei opere. Procesul receptării artistice decurge în timp. Trebuie să trăiesc câtăva vreme cu opera de artă, s-o menţin câtva timp în actualitatea conştiinţei, pentru ca să se producă emoţia artistică. Dar dacă este aşa, atunci orice operă de artă este un eveniment al timpului, orice contemplare ia formă temporală.

Pe de altă parte, în artele plastice, adică în acelea care sunt reputate în orice caz a aparține categoriei coexistențiale, sunt elemente a căror înrudire sau analogie cu elementele artelor temporale este evidentă. Iată, de pildă, pictura. S-a observat de mult că elementul coloristic în pictură produce în sufletul contemplatorului aspecte înrudite mai degrabă cu cele produse de muzică, elemente de atmosferă, din rândul acelora pe care autorii germani le desemnează printr-un cuvânt greu traductibil, dar foarte semnificativ, elemente de „*Stimmung*". Acestea sunt tocmai elementele prin care pictura, ca artă a culorii, coincide cu muzica. Starea aceasta de lucruri îl autoriza pe Kant, în *Critica puterii de judecată* și în clasificarea artelor pe care o întreprinde către sfârșitul acestui tratat, să grupeze muzica și pictura, ca artă coloristică, în interiorul aceleiași clase.

Dar desenul însuși, nu numai în pictură dar și în toate artele spațiale, în arhitectură sau în sculptură, nu conține oare și el un element muzical? Nu se vorbește de atâtea ori, cu drept cuvânt, despre calitatea muzicală a unui desen, despre „jocul de linii", un cuvânt foarte caracteristic? Reiese, din toată această analiză, că deosebirea dintre artele spațiale și cele temporale nu este chiar așa de strictă cum o presupunea Lessing. Pe de altă parte, chiar artele succesive, muzica, poezia, prilejuiesc, la un moment dat, o impresie de totalitate, ca și cum sugestiile, risipite și culese de-a lungul procesului receptiv care înaintează în timp, s-au totalizat și au integrat o figură unitară. Ceea ce se numește impresia de ansamblu a unei opere este ea oare mijlocită numai de artele simultane? Nicidecum. O astfel de impresie este transmisă și de artele succesive: un nou motiv pentru a ne îndoi de valabilitatea distincției între artele succesive și cele simultane, pe care o făcea Lessing.

Impresia succesivă și impresia de totalitate a fost observată încă din timpurile cele mai vechi ale reflecției estetice. Datorăm unui teoretician antic al muzicii, lui Aristoxene din Tarent, care era un școlar al lui Aristot și care, în veacul al IV-lea, a scris un tratat de muzică foarte cunoscut, o distincție trecută multă vreme cu vederea de către istoricii muzicii și ai teoriilor muzicale. Aristoxene din Tarent a fost, evident, o figură de primul ordin, și cartea lui a alcătuit tot timpul un izvor din cele mai însemnate pentru cercetătorul care dorea să afle particularitățile sistemului tonal și canoanele muzicii grecești. A fost însă mai puțin observată, până la un timp, deosebirea pe care el o stabilea între două tipuri de impresii pe care le primim de la operele de artă și în special de la operele muzicale: impresia devenirii și impresia devenitului (*gignomenon* și *gegonós*). *Gig-*

nomenon este ceea ce se desfășoară: ne bucurăm în muzică de succesiunea sunetelor. Dar, în același timp, ne bucurăm de impresia de ansamblu care la un moment dat se instalează în conștiința noastră. Alături de *gignomenon* este drept să deosebim deci un *gegonós*.

Cum se produce această impresie de totalitate pe care o indică Aristoxene din Tarent? Prin însumarea datelor memoriei — sună răspunsul ipotetic și, după cum se va vedea, cam șubred, al lui Aristoxene. Ar fi ca și cum memoria ar păstra impresiile particulare pe care le culegem în timpul desfășurării unei bucăți muzicale, astfel că impresia de totalitate n-ar fi decât însumarea diferitelor impresii succesive anterioare. Realitatea este însă că memoria nu reține toate amănuntele unei desfășurări. Cred că nimeni dintre cititorii acestor pagini n-ar putea să repete toate cuvintele pe care le-a citit în intervalul ultimului capitol. Dar închipuiască-și acest cititor că le-ar fi reținut pe toate și că le-ar putea reprezenta simultan: ceea ce ar rezulta ar fi o înspăimântătoare impresie haotică, iar nu o impresie de totalitate. Să ne închipuim apoi un pianist care, după ce a cântat o melodie compusă din 50 de sunete, ar face să răsune clavirul din toate cele 50 de sunete dintr-o dată! Ceea ce ar rezulta n-ar fi o impresie de totalitate. Prin urmare, ipoteza lui Aristoxene că impresia de totalitate se explică prin însumarea memoriei este o ipoteză greșită, care răspunde, de altfel, felului primitiv al psihologiei în epoca în care scria el. Impresia de totalitate este altceva și aș îndrăzni să spun că este un lucru destul de misterios. Impresia de totalitate a unei opere succesive este imanentă fiecăruia din momentele care o compun. În fiecare din detaliile desfășurării răsună totalitatea operei.

În legătură cu aceasta se poate aminti un joc de societate pe care-l joacă uneori persoanele instruite și amatoare de poezie. Se ia un singur vers, un vers izolat, care se citește cuiva. Acest cineva nu are nevoie să-și amintească exact de unde este versul acesta, din ce poezie anume, dar acest cineva, dacă în sufletul lui trăiesc impresiile de totalitate lăsate de diferiții poeți citiți, poate să răspundă că se găsește în fața unui vers de Eminescu sau de Verlaine. Cum se explică acest lucru? Desigur, prin faptul că în oricare din amănuntele particulare ale operei trăiește reprezentarea întregului, a totalității. Este limpede deci că, după cum o dovedește experiența estetică, totalitatea este imanentă părții. Dar ce este această totalitate? Ce este această impresie de ansamblu? Este un sentiment configurațional, sentimentul ansamblului operei. Opera nu trebuie să ajungă până la sfârșitul ei pentru ca să producă în conștiința noastră acest sentiment al totalității, această impresie de ansamblu. În fiecare

amănunt al ei sunt indicate direcţiile pe care spiritul nostru le poate completa pentru a obţine figura totală a operei.

În capitolul trecut m-am ocupat de caracterul configuraţional al tuturor percepţiilor. De data aceasta am tratat aceeaşi problemă, dar nu dintr-un unghi obiectiv, ci din unul subiectiv. În paginile capitolului anterior am vorbit despre configuraţia percepţiilor artistice. Acum am vorbit despre sentimentul configuraţional al operelor. Am privit aceeaşi realitate, aşadar, din două perspective deosebite. După ce am arătat deci că în configuraţia percepţiei artistice se pronunţă caracterul ei raţional, am adăugat ceea ce era necesar despre sentimentul raţionalităţii operei. Cine se pătrunde de impresia de ansamblu a operei, cine resimte imanenţa totalului în oricare din amănuntele desfăşurării unei opere, acela înregistrează, şi prin certitudinile sentimentului, structura profund organizată, raţională, a tuturor plăsmuirilor artistice.

D. RAŢIONALITATEA ACTULUI CREATOR

Am analizat în paginile precedente problema raţional-iraţional în raport cu obiectul artistic şi cu percepţia estetică, adică ne-am întrebat în raport cu aceste realităţi dacă se cuvine să le trecem în regiunile raţionale sau iraţionale ale realului. Vom repeta aceeaşi întrebare în legătură cu creaţia artistică.

Creaţia artistică este o acţiune. Cine spune „creaţie", spune „act". Dar actele sunt iraţionale sau raţionale, şi atunci întrebarea căreia va trebui să-i găsim un răspuns este în care din aceste categorii se cuvine să fie clasată creaţia artistică, actul creator în artă? Răspunsul la această întrebare este menit să completeze ceea ce dezbaterile trecute au câştigat, şi anume părerea noastră asupra caracterului raţional sau iraţional al artei, privită de data aceasta în sorgintea ei vie, în omul care o creează, în artist.

Care sunt asemănările, dar care sunt mai ales deosebirile dintre actele raţionale şi actele iraţionale? Se spune că acte iraţionale sunt mai întâi instinctele noastre. În activitatea sa instinctivă, omul şi celelalte animale nu procedează după prescripţiile raţiunii. Actele instinctive sunt acelea al căror chip de a se desfăşura şi a căror motivaţie nu stă în puterea raţiunii. Prin aceste însuşiri, actele instinctive se opun actelor raţionale. Aşa fiind, întrebarea pe care am pus-o mai înainte poate fi repetată în forma: este actul creator în artă un act instinctiv sau este el un act raţional?

Actele instinctive, ca și cele raționale, sunt deopotrivă acte teleologice, adică acte care se îndreaptă și sunt declanșate de un scop, chiar dacă acest scop este conștient reprezentat într-un caz și rămâne inconștient în celălalt. Ele sunt deopotrivă însă acte teleologice, spre deosebire de alte acte, cum ar fi, de pildă, actele reflexe, care nu sunt acte finaliste. Aceasta ar fi, prin urmare, asemănarea dar și prima deosebire dintre actele instinctive, privite ca acte iraționale și dintre actele raționale.

Actul instinctiv este apoi în om o manifestare a naturii. Omul nu se simte răspunzător de organizarea instinctelor lui. Actul instinctiv nu este produsul unui efort omenesc, dirijat de motive umane. Sunt acte în care conștiința finalității s-a pierdut, dar care, cercetate în originea lor, ne dezvăluie motivul uman care le-a putut determina. Așa sunt habitudinile noastre care pot coborî dintr-o serie de motive umane. Nu acesta este cazul actelor instinctive. Oricât am coborî în trecutul speței noastre, nu putem presupune vreun motiv uman, ales de libertatea lui, care să fi prezidat la nașterea și apoi la dezvoltarea actelor instinctive. Acesta este un alt moment care deosebește actul instinctiv de cel rațional, acesta din urmă, o manifestare a silinței omenești, răspunzând unei dorințe de a servi un scop afirmat de el, ales cu libertate și conștiință.

Din această pricină se spune că actul instinctiv *creează*, în timp ce actul rațional *fabrică*. Sunt două moduri de a produce: acela pe care-l atribuim procedeelor spontane ale naturii, deosebit de modul de producere al omului care nu creează deopotrivă cu natura, ci *fabrică*, produce lucruri de-a pururi deosebite de acelea pe care natura, prin exercițiul spontan al mecanismelor sale, le obține și le orânduiește printre aspectele realității.

Actul instinctiv este nerepetabil și, ca atare, nu poate fi învățat. Nimeni nu poate să exercite instinctele pe care nu le are. Evident, instinctul este repetabil la infinit înlăuntrul aceleiași spețe, dar el nu poate fi repetat de la o speță la alta. De asemenea, instinctele profunde ale unui individ nu pot fi repetate de către aceia care nu le posedă. Spre deosebire de instincte, actele raționale sunt repetabile și, ca atare, pot fi deprinse, pot fi învățate. Cineva care execută o acțiune rațională, cum ar fi, de pildă, fabricarea unui obiect oarecare, un meșter care execută unul din gesturile meseriei lui și, în felul acesta, proiectează din sine o acțiune rațională, situează, în același timp, un exemplu care poate fi imitat de oricine. Este aci o altă deosebire între actul instinctiv și actul rațional.

Actul instinctiv este o formă a expansiunii vitale, o manifestare explozivă a vieții. Noi, oamenii, o resimțim mai puțin, pentru că ac-

tivitatea instinctelor a slăbit în noi; animalele o resimt probabil mai puternic. În momentul când un act instinctiv trebuie să se înfăptuiască, el se impune cu o vehemență căreia individul nu-i poate rezista. Evident, explozia vitală trebuie s-o presupunem și o resimțim, de fapt, și în atâtea din activitățile raționale, deoarece și acestea se grefează pe trunchiul unor instincte. Nu există activitate rațională care să nu fie purtată de vehemența, de patetismul unui instinct. Considerat însă în sine, actul rațional este făcut mai mult din inhibiții. Cine se călăuzește de rațiunea sa află multe motive de a se împiedica de a face sau a nu face ceva. Această funcționare a motivelor cenzurante lipsește din acțiunea instinctivă, care este o acțiune expansivă, iar nu una inhibitivă.

În sfârșit, actul instinctiv este un act unitar, în care cu greu putem să deosebim etape și putem afla o structură. Un instinct este un gest unic, o linie continuă în spațiu. Un act rațional este însă o structură, ca unul care este compus dintr-o serie de acte ordonate într-un ansamblu ierarhic. Iată, de pildă, acțiunea pe care o execută un meșter în exercițiul profesiei sale: această acțiune poate fi divizată în mai multe acțiuni particulare. Putem urmări cum gesturile felurite ale meșteșugarului se încatenează, constituind o acțiune unică dar divizibilă, o acțiune care este deci capabilă a fi analizată. Acțiunea aceasta se sprijină apoi pe o sumă de alte acțiuni secundare, grupate într-un mod ierarhic. Când observăm gestul profesional al cuiva, acțiunea de a face o gheată sau o haină, ne dăm seama că ea poate fi descompusă într-o sumă de alte acțiuni în subordine, alcătuind o structură ierarhică făcută din felurite îndemânări, din aprecieri ale gustului artistic, din anumite atitudini ale atenției, din acțiuni ale simțului de observație, din o serie de deprinderi de muncă, din certe conduite morale, dintr-o anumită igienă de viață. Ceea ce numim profesiunea croitorului sau a cizmarului, actul rațional care alcătuiește gestul profesional al celui care conformează o gheată sau un veșmânt, este făcut deci dintr-o serie de acțiuni care se grupează într-o structură solidă. Iată deci ce deosebiri profunde există între acțiunile instinctive și cele raționale. La care din acești doi poli se cuvine să trecem actul artistic, lucrarea plăsmuirii artistice?

Vechea estetică clasică socotea că actul artistic este esențialmente rațional. Pentru clasicism, actul artistic este un act teleologic conștient. Atunci când vechii artiști, în domeniul literar dar și în alte domenii artistice, socoteau că principala țintă a strădaniei lor trebuie să fie imitarea celor vechi, reproducerea marilor modele pe care le-au lăsat o dată pentru totdeauna artiștii lumii antice, ei afir-

mau, o dată cu aceasta, caracterul finalist, dar în același timp conștient, al oricărui act artistic.

Pe de altă parte, se știe în ce măsură vechii artiști se socoteau artizani. E bine cunoscut ce importanță a avut acest punct de vedere începând din Renaștere, ai cărei artiști socoteau că actul artistic este esențialmente repetabil, cum sunt, în genere, actele raționale, căci dacă n-ar fi admis, în mod implicit această propoziție filosofică, atunci vechii artiști n-ar fi putut crede în valoarea absolută a canoanelor artistice, mult prețuite și adeseori recomandate în această vreme. Pentru exercițiul fiecărei arte, estetica veche presupunea că există un corp de reguli constituite, pe care un artist poate să le învețe și este liber să le aplice. De aci mulțimea tratatelor de estetică practică, mișunând în epoca Renașterii și mai târziu: tratate de arhitectură, ca acela al lui Alberti, tratate de pictură și desen, ca acela al lui Albrecht Dürer, rețetele care s-au găsit în manuscrisele atât de prețioase ale lui Leonardo da Vinci, „artele poetice“ ale lui Scaliger, Vida, Vossius, Boileau etc. Toate aceste tratate sunt construite pe presupunerea fundamentală că actul artistic poate fi învățat, că oamenii sunt uneori răi artiști pentru că nu cunosc procedeele generale de care creația trebuie să se călăuzească pentru a ajunge la rezultate desăvârșite. Prin urmare, în mod implicit, dacă nu explicit, ca o reprezentare capitală călăuzind reprezentările esteticii clasice, trebuie să socotim și ideea despre caracterul repetabil și, prin urmare, învățabil al regulilor artistice și, ca urmare, despre caracterul rațional al acțiunii creatoare în artă.

În secolul al XVIII-lea se produce însă un important reviriment în ideile oamenilor cu privire la natura actului artistic. Mai întâi apar forme noi de artă, divergente față de formele pe care le lăsase moștenire clasicismul antic, ca un model de atâtea ori imitat. Popoare noi apar în primul plan al importanței pe scena artistică a lumii, impunând alte tradiții, o altă viziune despre lume și, la lumina acestor noi creații, clasicismul intră în decadență. Comparația dintre vechile forme ale artei greco-romane și clasice a popoarelor mediteraneene, cu formele noi de artă ivite în țările Nordului, în Germania sau Anglia, determină conștiința relativității valorilor artistice. Vechea suveranitate a normelor clasice este puternic zguduită. Cu aceste efecte se unește un altul, care constă în prețuirea spontaneității în om ca o formă de manifestare mai prețioasă decât aceea a manifestării mediate a rațiunii. Omul începe a fi prețuit în unele din operele literare și filosofice ale vremii, ca, de pildă, în aceea cu atâta consecință a lui J.-J. Rousseau, nu atât pentru rațiunea sa, cum fusese cazul în lunga tradiție a filosofiei vechi și moder-

ne, ci mai ales pentru spontaneitatea sa naturală. Și atunci, aceste directive, îndoiala asupra valorii absolute a canoanelor clasice, o înțelegere mai limpede a diversității idealurilor artistice ale omului, unite cu prețuirea mai vie acordată acțiunii spontane a naturii în om, iar nu atitudinilor sale determinate de motivele mijlocitoare ale rațiunii, au o repercusiune însemnată asupra reprezentărilor estetice ale vremii, cu privire la felul special al înzestrării omului care se numește artist și cu privire la caracterul special al acțiunilor emanând de la acest om. Așa se formează în veacul al XVIII-lea, în mod treptat, pentru a ajunge la deplina ei expresie sistematică abia în *Critica judecății* a lui Kant, noțiunea de geniu.

Niciodată artiștii vechi nu se manifestau ca niște genii în felul în care încep s-o facă acei din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea. Artiștii vechi, chiar cei mai de seamă dintre ei, un Racine de pildă, socoteau că nu au altceva mai bun de făcut decât de a respecta modelele vechi și de a se conforma normelor tradiționale, așa cum ele fuseseră precizate în acel pact fundamental al întregii creații artistice clasice, care este *Poetica* lui Aristotel. Comparați figura lui Racine, în care originalitatea, spontaneitatea se introduc, aș spune, într-un mod ascuns, fără consimțământul expres al artistului, cu atitudinile independente, sfărâmătoare de cadre și de reguli, afirmând originalitatea lor absolută, a artiștilor individualiști de tip genial, care apar în mai toate țările Europei în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, dar mai cu seamă în țările germanice, adică tocmai în acelea al căror rol istoric era să zguduie suveranitatea artistică a clasicismului vechi și a moștenitorilor lui moderni. Geniul, pentru Kant, care nu face altceva, în acest punct al doctrinei lui, decât să rezume tendințe în curs de desfășurare de la o vreme, nu este altceva decât acțiunea naturii în om. Căci geniul creează, ca și natura, și pentru acest motiv el este exemplar. Ceea ce creează geniul alcătuiește exemple ale omenirii, dar exemple unice și nerepetabile. Kant produce una dintre cele mai interesante disociații, și anume pe aceea dintre ideea de exemplaritate și ideea de imitație. Aceste două idei au fost mult timp asociate, ca să zic așa, prin logica lucrurilor. Cine statuează exemple, este evident că le stabilește pentru a le propune imitației. Ideea de exemplu și ideea de imitație par deci idei corelative. Kant disociază însă aceste idei. Pentru el creația genială este exemplară, dar nu e imitabilă.

Prețuirea originalității, ca însușire eminentă a înzestrării artistice, era o atitudine foarte nouă în veacul al XVIII-lea, pe care Kant îl rezumă și-l sintetizează, în tendințele lui estetice, în *Critica puterii de judecată*. Artiștii vechi se preocupau mai puțin de origi-

nalitate. Plagiatul este în această vreme o practică foarte întinsă. Ceea ce preocupa pe artist era să creeze potrivit regulilor, să nu se abată de la ele. Ceea ce prețuia amatorul de artă era apoi să regăsească aplicarea fericită a regulilor. Adeseori, în critica veche a clasicismului, întâmpinăm această observație: „O operă de pictură sau literatură este plăcută, dar ea nu place după reguli" (*selon les règles*). O operă este adeseori lăudată ca frumoasă, *„mais d'une beauté qui n'est pas régulière"*. Începând însă de pe la finele veacului al XVIII-lea, încep să placă tocmai operele care înfrâng regulile, ceea ce explică acum și mai târziu lupta împotriva cadrului prea fix al genurilor literare. Ceea ce prețuia epoca romantică în artist este apoi gestul sfărâmător de reguli, nesocotirea modelelor. De unde poezia veche era un fruct al culturii literare, artistul trebuind să fie un om foarte cultivat, având la dispoziția lui multe modele capabile să-l orienteze în propria sa creație, începând din epoca numită *Sturm und Drang* în literatura germană, sau de la preromantismul englez și apoi în tot timpul întregului romantism european, încep să fie apreciate mai cu seamă creațiile dezvoltate în afară de mediul culturii, înaintea culturii și uneori împotriva ei. Acum se descoperă valoarea produselor artei populare, pe care clasicismul o ignora aproape cu desăvârșire. Arta veche însăși este acum altfel privită: nu ca produsul unei societăți savante, ci, dimpotrivă, ca produsul unui geniu tânăr, plin de viață, de o viață cam sălbatică, dar de acea viață care garantează, după părerea vremii, valoarea produselor artistice. Acesta a fost revirimentul care s-a produs în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și acestea au fost importantele repercusiuni pe care aceste idei le-au produs.

Astăzi însă problema se pune din nou. Noi elemente de caracterizare a actului artistic apar. Experiențe noi ne îndeamnă să reexaminăm problema și să vedem dacă putem primi tot ceea ce părea așa de evident artiștilor și gânditorilor, începând din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și până mai târziu. Astăzi n-am mai spune că actul artistic este un act teleologic dar inconștient, că artistul nu știe încotro se orientează, că acțiunea artistică este un produs întâmplător, un dar al inspirației, al visului, a tot ceea ce alcătuiește funcțiunile necontrolate ale spiritului nostru. O psihologie mai completă și mai atentă a artei ne arată că acțiunea artistică este o acțiune teleologică, dar, în același timp, și o acțiune conștientă. Psihologia actului creator ne arată încă din primele lui etape viziunea unui ansamblu, viziune vagă și care poate fi modificată, care poate primi grefe noi în cursul dezvoltării și realizării ei, dar viziune care există din chiar momentul în care opera pornește. Este ceea

ce numea Plotin „forma internă“ a operei. Orice artist pornește de la o viziune a ansamblului operei sale, de la acea idee despre care vorbea Rafael când spunea: *io mi servo di una certa idea*. Este vorba și despre acea viziune pe care o observa Mozart, în una din scrisorile sale, când, descriind chipul în care se desfășoară procesul creator, afirma că pornește de la intuiția unui întreg, pe care ochiul lui spiritual îl cuprinde printr-un act unic și simultan, așa încât desfășurarea ulterioară a bucății muzicale nu este decât amănunțirea, trecerea în regim succesiv, a acestei revelații simultane. Desigur că această viziune de ansamblu, de totalitate, seamănă foarte mult cu impresia configurativă, despre care vorbeam în capitolul precedent, atunci când examinam problema rațional-irațional în legătură cu percepția estetică. Viziunea acestei totalități există, așadar, la începutul actului creator și la sfârșitul actului de receptare a operei create; acte deopotrivă teleologice și, în același timp, conștiente.

Dar este oare adevărat că actul artistic nu poate fi învățat? Este el o simplă prelungire a procedeelor inconștiente ale naturii? Este el ceva deopotrivă cu instinctele omului? Să ne aducem aminte de faimoasa vorbă a lui Buffon: „Geniul este o lungă răbdare“. Evident, nu numai acțiunea artistică, dar toate actele noastre sunt purtate de un trunchi instinctiv. O ființă în care instinctele ar fi moarte ar fi o ființă paralizată; ea n-ar mai întreprinde nici o acțiune. Dar nu este vorba acum de a scoate în evidență fondul instinctiv al întregii serii de acte omenești, ci e vorba de a discuta caracterul acelei acțiuni speciale care se numește actul artistic. Noi credem că actul artistic este, prin excelență, repetabil. Artistul repetă de nenumărate ori până ajunge să execute, în condițiile cele mai bune, actul său creator. Acest caracter repetabil al acțiunii artistice este însă mai evident sau mai puțin evident. El este, de pildă, foarte evident la un mare virtuoz. La acesta nu încape nici o îndoială că perfecția execuției este determinată de îndelunga repetare a anumitor gesturi. Caracterul acesta este mai puțin evident, dar este totuși real și în cazul creației care nu poate fi trecută sub categoria virtuozității, a creației în alte domenii decât acela al execuției muzicale. Un poet, de pildă, are și el, în cursul carierei sale, prilejul să simtă stăpânirea în creștere a instrumentului lingvistic, a procedeelor de lucru, a stilului. Toate acestea devin cu timpul unelte mai ferme, mai sigure în mâna lui.

Desigur, rămâne o problemă, aceea a erupției talentelor spontane la o vârstă când nu este de presupus „lunga răbdare“, despre care vorbea Buffon, acea lungă antrenare a puterii creatoare, limpede la atâți alți artiști și pe care aceștia înșiși o resimt cu multă

precizie. Aşa e cazul marilor poeţi precoci, un Rimbaud de pildă, sau al copiilor-minune în muzică, cazul unui Mozart, compozitor de geniu la o vârstă foarte fragedă. Dar oare aci, dacă individul însuşi n-a repetat anumite acte şi nu şi-a format deprinderi, n-au făcut-o oare înaintaşii pentru el? Valoarea eredităţii în originea marilor înzestrări artistice este un fapt adeseori afirmat şi controlat. Rareori apare o mare înzestrare artistică fără să poată fi descoperiţi strămoşii care s-au exercitat în aceeaşi direcţie, ilustrată apoi de descendenţi.

În sfârşit, nu este deloc adevărat că actul artistic este un act unic şi, în acelaşi timp, un act amorf, aşa cum presupunem că este cazul pentru instincte. Geniul artistic presupune o structură de predispoziţii ierarhice, ca în orice acţiune raţională. Se spune că geniul artistic este mai întâi o mare putere de expresie. Dar observaţi că această putere de expresie se reazemă pe o mare putere a atenţiei, pe o mare putere a acuităţii senzoriale, pe un regim de viaţă, pe o anumită moralitate, căci un artist este un om devotat, legat de unul din scopurile de mare valoare ale vieţii, cum este acela al creaţiei. Este una din părerile cele mai răspândite, dar, în acelaşi timp, una din cele mai vulgare şi mai vrednice a fi combătute, ideea că actul artistic este improvizat, că artistul este beneficiarul unui dar ceresc, care nu se ştie pentru care motiv i-a revenit tocmai lui. În realitate însă, creaţia e posibilă graţie unui regim de muncă mai mult sau mai puţin sistematic, graţie unei preocupări continui cu problemele de artă, nu numai la masa de scris sau în atelier, dar în toate împrejurările vieţii, pentru a produce acea constelare sistematică a ideilor, care dă uneori problemelor artistice, în conştiinţa artistului, caracterul unor adevărate obsesii fecunde. Este o altă constatare care ne îndreptăţeşte de a vorbi de structura raţională, adică ierarhică, articulată, a puterii artistice creatoare.

Geniul artistic este, aşadar, în lumina constatărilor unei psihologii mai atente, o structură raţională. Concluzia acestui examen se potriveşte, prin urmare, cu concluzia tuturor celorlalte probleme pe care le-am examinat în legătură cu întrebarea dacă lumea artei şi a creatorilor ei trebuie privită ca o manifestare a iraţionalităţii sau ca o manifestare a raţionalităţii. Răspunsul nostru a căzut în sensul pe care l-aţi văzut. Dar probleme noi ni se pun în acest punct, ca, de pildă, problema totalităţii, a imanenţei spiritului, a libertăţii, atâtea întrebări care interesează şi filosofia generală dar şi estetica, şi al căror răspuns va aduce poate un plus de lumini şi dezbaterilor întreprinse până acum.

III
PROBLEMA TOTALITĂȚII

A. CRITICA MECANICISMULUI
ȘI EXIGENȚELE FINALISMULUI

Începem să cercetăm o altă problemă din șirul problemelor filosofice ale esteticii, a doua problemă anunțată, și anume aceea în legătură cu *totalitatea*. Întrebările cu privire la totalitate au fost din acelea care au impus din nou cu energie problema estetică. Întrebându-se care este natura frumuseții și artei, mulți dintre gânditorii moderni au nădăjduit să-și însușească un plus de lumini asupra problemei totalității. Pentru buna înțelegere a celor ce vor urma, este necesar însă să câștigăm câteva noțiuni precise asupra ideii de *totalitate* și asupra ideii corelative de *parte*.

Ceea ce se numește totalitate în filosofie, dar și în limbajul altor științe, ba chiar în vorbirea obișnuită, comportă o varietate de accepții pe care e bine să ne-o lămurim din capul locului. Există mai multe feluri de totalități. Una este aceea pentru care limba comună folosește cuvântul de *grămadă*: o grămadă de obiecte, o grămadă de pietre etc. Când desemnez o realitate oarecare drept o grămadă, afirm o dată cu aceasta că înfățișarea pe care o denumesc în chipul acesta este formată dintr-o sumedenie de obiecte neomogene și nesolidare între ele, prin urmare o însumare de unități diverse care

rămân libere unele față de altele. Spre deosebire de grămadă, un *conglomerat* este format dintr-o pluralitate de obiecte, iarăși neomogene, dar care au o anumită solidaritate unele față de altele; ele sunt îmbinate, alcătuiesc un total unic. Un *agregat* este apoi produsul, însumarea unei multiplicități de obiecte omogene. Când două obiecte, două corpuri chimice, de pildă, intră într-o combinație al cărei rezultat este un al treilea corp cu însușiri speciale și care nu aparțin nici unuia din corpurile care au dat naștere acestei realități noi, atunci vorbim despre o *sinteză*. În sfârșit, când o sumă de elemente produc o realitate nouă sintetică, dar în așa fel încât trebuie să presupunem că fiecare din aspectele particulare ale acestui produs nou este determinat de ansamblul obiectului, atunci vorbim despre un *organism*.

Este interesant de studiat raportul în care se găsesc părțile cu totalitatea în aceste diferite tipuri de totalitate. În grămadă, în conglomerat, în agregat și în sinteză, părțile sunt anterioare totalității. Avem părțile și, prin alăturarea lor, prin însumarea, prin agregarea, prin fuziunea sau prin sinteza lor, obținem, ca un produs ulterior, totalul respectiv. Dimpotrivă, în cazul organismelor, totalurile sunt anterioare părților.

Pentru a înțelege însă mai bine acest lucru, e necesar să distingem între două semnificații ale noțiunii de anterioritate. Există o anterioritate *temporală* și există o anterioritate *semnificativă*, adică o anterioritate după ordinea evenimentelor în timp și o anterioritate după ordinea de semnificație a evenimentelor. Din punctul de vedere al anteriorității în timp, nu numai grămezile, conglomeratele, agregatele și sintezele sunt ulterioare părților care le compun, dar și organismele sunt, din punctul de vedere al anteriorității în timp, posterioare părților în care ele pot fi descompuse. Cine studiază chipul cum se formează embrionul unui organism animal constată cu ușurință că părțile sunt anterioare totalului. Mai întâi apar anumite părți cărora li se adaugă altele, și organismul ca totalitate se formează în cele din urmă. Nu însă despre această accepție a anteriorității vorbim atunci când spunem că, în cazul organismelor, totalurile sunt anterioare părților. Când facem această constatare, ne referim la accepția anteriorității ca semnificație. Într-adevăr, în cazul organismului, părțile sunt comandate de totalitate. Ceea ce devine organul încă nedezvoltat al unui embrion animal este determinat de forma integrală a organismului constituit. Prin urmare, în acest înțeles și numai în acest înțeles, valorează afirmația că în cazul organismelor, spre deosebire de toate celelalte forme ale totalității, întregul determină partea, totalitatea determină elementele.

Care este oare raportul de *cauzalitate* între totalitate și părți în ceea ce privește aceste diferite tipuri ale totalității? O grămadă, un conglomerat, un agregat sunt produsele unor forțe și unor cauze mecanice. Trebuie să lucreze presiunea sau căldura, trebuie să se producă combinații chimice, reductibile și ele într-o soluție mai avansată a științei la relații fizice și mecanice, pentru ca să se producă grămezile, conglomeratele, agregatele și sintezele. Pentru ca să se producă însă organismul, este necesar să opereze nu cauze mecanice, ci cauze finale. Cine studiază dezvoltarea unui organism animal, așa cum îl arată urmărirea diferitelor forme pe care le traversează embrionul până la constituirea definitivă a organismului, ajunge neapărat la concluzia că tot procesul pare orientat de finalitatea către care el se îndreaptă, de ținta pe care în cele din urmă trebuie s-o ajungă. Din această pricină spunem că procesele cărora le datorăm formarea unui agregat sunt mecanice, în timp ce procesele cărora le datorăm formarea unor organisme sunt finaliste.

Foarte interesant este de remarcat raportul dintre feluritele forme ale totalității, deosebite mai înainte. Organismul conține și grămezi și conglomerate și agregate și sinteze; dar toate acestea sunt rânduite înăuntrul unei unități sinergice, adică ele există și lucrează în vederea menținerii totalității. Din această pricină, elementele pe care prin analiză le pot distinge într-un organism nu le voi numi „părți", ci le voi numi „organe". Organele unui organism sunt, așadar, acele părți ale lui, rânduite înăuntrul unei unități sinergice. De asemenea, procesele care se petrec în interiorul organismelor, deși dintr-un anumit punct de vedere sunt procese chimice sau fizice, înăuntrul organismului, întrucât servesc scopurile lui și întrucât se încadrează unității lui, dobândesc numele special de „funcțiuni". Toate celelalte forme ale totalității au „părți" și sunt sediul unor „procese". Numai organismul are „organe" și este cadrul unor „funcțiuni". Aceste noțiuni elementare sunt cu totul necesare pentru a înțelege problema filosofică ce ni se impune în acest moment.

Problema filosofică de care am dori să ne apropiem în măsura în care este necesar luminării problemei estetice la care vom poposi în cele din urmă și care este problema noastră proprie, este aceea a constituției naturii și a spiritului omenesc. Trebuie să considerăm natura ca un agregat, sau ca un organism? Se cuvine să considerăm procesele care au loc înăuntrul ei drept niște simple procese fizice sau chimice, sau este nevoie să ni le închipuim ca pe niște funcții? Spiritul omenesc el însuși este un agregat, un conglomerat, o grămadă de obiecte, sau este el un organism? Evenimentele care se

petrec înăuntrul lui sunt ele procese deopotrivă cu acelea ale naturii fizice, sau sunt ele funcții?

Multă vreme cugetătorii, și anume tocmai aceia care doreau să împingă cât mai departe procesul de pozitivare a cunoștințelor noastre, au crezut că pot afirma că natura este, de fapt, un conglomerat și că în unicele procese mecanice, fizice și chimice, se rezolvă întreaga multiplicitate a evenimentelor care o străbat. În același fel au crezut mulți gânditori că pot rezolva problema spiritului. Soluțiile în această privință nu sunt noi. Încă din Antichitate, de la creatorul atomisticii, de la Democrit, care a trăit în veacul al V-lea și al IV-lea înainte de Christos, lumea era considerată a fi făcută din elemente simple, de forme și de dimensiuni deosebite, atomii care, prin combinare, prin însumare, prin agregare alcătuiesc obiectele complexe pe care le întâmpinăm în experiența noastră. Atomii cad de-a pururi în vid, spunea Epicur, un continuator al atomisticii antice, dar sunt înzestrați cu o anumită tendință, cu un anumit *clinamen*, cum spune popularizatorul lui latin, Lucrețiu, tendință care îi face, la un moment dat, să devieze de pe verticala căderii lor, să întâlnească alți atomi, să se agațe de ei și să constituie astfel corpurile mai complexe cu care avem de-a face în experiență.

Cred că pot numi o astfel de reprezentare, relativă la chipul în care iau naștere înfățișările acestei lumi, drept o reprezentare foarte rezistentă, deoarece o întâmpinăm și în unele din viziunile mecanice mai noi. Pentru Newton, realitatea este, de asemenea, compusă din corpuscule materiale, înzestrate însă nu cu acel *clinamen* despre care vorbea Epicur, ci cu o tendință gravitațională. Materia constituită din particule materiale infinitesimale, din atomi, și forța mecanică a gravitației care acționează această materie și explică combinațiile dintre particulele materiale simple, întregesc laolaltă viziunea mecanicistă despre structura universului, acea viziune mecanicistă pe care o găsim la baza atâtora din teoriile mai vechi și mai noi asupra structurii lumii. Pe baza aceasta, știința a crezut că scopul ei este să împingă cât mai departe cercetarea sa asupra modului în care, acționate de forțele mecanice ale naturii, obiectele materiale se înlănțuie unele cu altele de-a lungul unor nesfârșite serii cauzale. A cunoaște, a împinge cât mai departe în trecut cunoașterea cauzelor și a putea prevedea cât mai departe în viitor efectele acestor cauze, este sarcina pe care și-a recunoscut-o știința.

Dar, dacă am presupune un moment ideal al viitorului, despre care nu putem spune că este apropiat, dar pe care într-o soluție pur teoretică îl putem gândi, un moment în care mintea omenească s-ar face stăpână pe cunoștința tuturor cauzelor și legilor care domină

fenomenalitatea naturii, încă ar rămâne o întrebare nedezlegată: de ce aceste cauze au produs aceste efecte și pentru care motiv legile mecanice care conduc fenomenalitatea lumii sunt acestea și nu sunt altele; de ce fenomenalitatea lumii, cu alte cuvinte, se desfășoară în chipul pe care-l cunoaștem și pe care știința îl scoate în evidență și de ce nu se desfășoară în alt mod? De ce oxigenul și hidrogenul, într-o anumită proporție, produc apa și nu produc un alt corp chimic? De ce corpurile cad după un anumit raport între masă și viteză? Pentru care motiv acestea sunt legile care domină chipul de a se desfășura al evenimentelor în această lume și de ce evenimentele nu se desfășoară altfel? De ce acestea sunt cauzele lucrurilor și nu altele? De ce raporturile între lucruri nu sunt decât cele pe care le constatăm și pe care, cu atâta subtilitate și adâncime, știința le stabilește?

Pentru a putea răspunde la aceste întrebări, trebuie neapărat să postulăm o împrejurare deopotrivă cu aceea pe care am recunoscut-o proprie organismelor, generalizând-o însă la structura întregii lumi. Noi nu putem să ne închipuim de ce acestea sunt cauzele și legile care guvernează desfășurarea proceselor, decât închipuindu-ne că lumea toată este un mare organism, în care totalitatea, efectul de ansamblu care trebuie să se întregească până la urmă, determină aspectele și procesele particulare. Numai cine izbutește să gândească lumea în categoria totalităților vii, a totalității organice, poate să dea un răspuns întrebării puse de inteligența nesatisfăcută de singurele răspunsuri ale științelor exacte.

Evident, ideea totalității organice, sub categoria căreia trebuie să gândim lumea pentru a calma neliniștea teoretică pe care o resimțim atunci când punem întrebări ca cele formulate mai înainte, categoria aceasta nu este o categorie *constitutivă* — cum ar spune Kant — adică ea nu constituie cunoștințe, ci ea este — pentru a întrebuința mai departe nomenclatura kantiană — o categorie *regulativă*, ea este, cu alte cuvinte, o simplă reprezentare a minții noastre, capabilă a ne face să înțelegem de ce lumea are forma pe care o are și nu alta, fără să ne aducă însă vreo lumină oarecare cu privire la ce fel de organism este lumea aceasta, pe care totuși trebuie s-o postulăm ca un organism, ca un ansamblu viu, ca o totalitate.

În același fel, multă vreme spiritul omenesc a fost și el înțeles ca un agregat sau conglomerat de elemente sufletești simple. În vremea mai nouă s-a vorbit de senzații, în timp ce empiriștii englezi și francezi vorbeau de idei, înțelegând prin acest termen ceva asemănător cu reprezentările noastre despre lucruri. Aceste idei — se spunea — se asociază între ele pentru a produce realități sufletești

mai complexe, stări mai bogate, conţinuturi mai abundente, pe care le întâlnim atunci când examinăm intimitatea noastră psihologică. Legea asociaţiei de idei făcea, prin urmare, acelaşi serviciu psihologilor, pe care, începând cu Newton, legea gravitaţiei îl făcea fizicienilor. Dar la un moment dat a trebuit să se recunoască eroarea fundamentală a acestei metode a psihologilor şi epistemologilor mai vechi de a-şi reprezenta felul de a fi al sufletului omenesc şi al proceselor care îl traversează. Căci, mai întâi, ideile despre care vorbeau vechii asociaţionişti nu sunt simple răsfrângeri, simple oglindiri ale unor realităţi exterioare. Evident, izvorul ideilor noastre e în afară de noi, dar în momentul în care impresia exterioară pătrunde în sufletul nostru, ea capătă o coloratură sau alta, se înzestrează cu o valoare sau alta, după felul nostru general de a fi. Pe de altă parte, asociaţiile de idei nu decurg după nişte norme care ne dau dreptul de a vorbi despre nişte legi ale asociaţiei de idei. Legile asociaţiei de idei alcătuiesc o expresie falsă, căci legea este un raport stabil şi necesar între fenomene, care ne permite prevederea efectelor îndată ce sunt cunoscute cauzele. Niciodată însă aşa-zisele legi ale asociaţiei de idei, nici legea contiguităţii în timp sau spaţiu, nici legea asemănării sau contrastului, nu pot să facă pe cineva să spună ce idee nouă i se va prezenta unui spirit, după o anumită idee dată. Desigur, ideile se înlănţuie după aceste raporturi. Totuşi, observarea lor nu ocazionează stabilirea unor legi în înţelesul ştiinţific ce se dă acestui cuvânt, deoarece odată stabilite, ele nu îngăduie prevederea, aşa cum permit legile stabilite de ştiinţele exacte. Pornind de la o anumită idee dată, ideea *A*, unele spirite îi fac să urmeze ideea *B*, în timp ce alte spirite fac să urmeze ideea *C* sau *D*. Ce explică acest mod deosebit al ideilor de a se înlănţui? Desigur, totalitatea spiritului, cadrul general al mentalităţii cuiva, întregimea psihologiei lui explică de ce unui ins după ideea *A* i se prezintă ideea *B*, iar altuia după ideea *A* i se prezintă ideea *C* sau *D*.

Observaţia foarte simplă a acestor fapte elementare a contribuit să ruineze vechea psihologie senzualistă asociaţionistă ridicată de către cercetătorii veacului al XVII-lea şi al XVIII-lea, în Anglia şi în Franţa, la mare prestigiu, printr-o analogie aşa de evidentă cu mecanica newtoniană. Dar din chiar aceste critici rezultă că şi sufletul uman, deopotrivă cu natura întreagă, trebuie înţeles mai degrabă ca un organism, ca un întreg, ca o totalitate semnificativă anterioară părţilor, determinându-le prin cauzalitate teleologică, deopotrivă cu aceea a organismelor care lucrează ca ansambluri sau ca totaluri asupra formei părţilor şi proceselor lor, adică asupra formei diferitelor organe şi funcţiuni ale organismului.

Ambele aceste concluzii, prin care vechea știință mecanicistă și vechea psihologie asociaționistă erau depășite, au fost obținute în întregime în filosofia idealistă romantică și postkantiană. Pentru a ne explica deci natura și spiritul, filosofii idealiști din succesiunea lui Kant au invocat analogia cu organismul, ale cărui particularități față de agregatele mecanice fuseseră descoperite de medicina vitalistă. Datorăm, într-adevăr, acelui curent din istoria medicinei care poartă numele de *vitalism* și pe care în veacul al XVII-lea îl ilustrează un Van Helmont sau un Stahl, iar mai târziu, în veacul al XVIII-lea, îl dezvoltă și răspândește școala medicală de la Montpellier, sesizarea caracterului special al organismului animal față de celelalte înfățișări ale naturii. Grație observației medicilor și naturaliștilor vitaliști ai veacului al XVII-lea și al XVIII-lea, am obținut o înțelegere mai profundă și mai adecvată a organismului ca o totalitate anterioară părților și determinându-le prin cauzalitate finală. Sub aceste influențe, filosofii romantici și idealiștii care doreau să-și reprezinte în ce mod trebuie concepută natura, pentru a obține o înțelegere completă a înfățișărilor și proceselor ei, și în ce chip trebuie înțeles spiritul pentru a depăși dificultățile pe care le propune înțelegerea atomistică, mecanicistă și asociaționistă a spiritului, au folosit noțiunea de organism, devenită de atunci un bun indispensabil al filosofiei.

Dar, mai departe, pentru înțelegerea naturii și spiritului ca niște totalități, s-a invocat nu numai analogia cu organismul, dar și analogia cu frumosul și cu arta, căci și aspectele frumuseții, ca și creațiile artistice ale omului, sunt unități semnificative care lucrează cu puteri finaliste asupra diferiteler aspecte particulare care le compun. Un poet care compune o poezie întrebuințează fiecare din cuvintele care pot fi citite în această poezie în vederea efectului de ansamblu. Invocarea analogiei cu creațiile artistice și cu aspectele frumuseții era binevenită și a fost făcută, de fapt, de către gânditorii care, pornind de la dificultățile incluse în înțelegerea mecanicistă și atomistă a naturii și spiritului, doreau să le depășească și să se înalțe până la înțelegerea naturii și spiritului ca totalitate. Rezultatul, interesând în special estetica, produs de această încrucișare de gânduri, a dus la înțelegerea artei prin analogie cu organismul, alteori cu universul ca întreg, cu cosmosul. Arta ca organism și arta ca cosmos sunt două reprezentări centrale ale întregii estetici romantice și idealiste.

În cadrul general al problemei filosofice a totalității se înscrie deci problema mai particulară a totalității în artă. În capitolul viitor ne vom opri în fața acestei întrebări speciale, pentru a vedea, la

lumina cercetărilor moderne, dacă putem reţine toate concluziile esteticii romantice şi idealiste, sau dacă e nevoie să le amendăm în unele puncte, şi anume în ce fel.

B. ARTA CA TOTALITATE ORGANICĂ

Analogia dintre artă, organism şi univers era la filosofii romantici o idee regăsită, aparţinând, de fapt, unei vechi tradiţii filosofice şi mistice. Ne propunem să examinăm validitatea vederilor asupra artei subliniate în aceste împrejurări. Trebuie să câştigăm o înţelegere limpede în legătură cu firea artei, aşa cum o pune analogizarea ei cu organismele animale şi cu ansamblul universului fizic, cu cosmosul în totalitatea lui. Dar până a ajunge la acest punct, până a putea da un răspuns mulţumitor la problema dacă opera de artă se cuvine a fi considerată sau nu drept o totalitate deopotrivă cu aceea a organismelor sau cu a cosmosului fizic în întregimea lui, este necesar să urmărim procesul de idei de-a lungul căruia s-au constituit aceste analogii, este necesar să trecem prin toate acele etape ale cugetării omeneşti în care se constituie vederea aceasta asupra artei ca o totalitate organică sau asupra artei ca o totalitate cosmică. Este necesară, cu alte cuvinte, o expunere istorică înaintea examenului critic.

Prima dată când se produce această tresărire a gândului despre organicitatea artei, prima oară când arta este trecută, printre toate felurile de totalităţi pe care le-am distins, în categoria totalităţii vii, organice, o înregistrăm la Aristotel, în *Poetica* lui, când, studiind condiţia obiectului în tragedii sau epopei, Aristotel arată că subiectul unor astfel de lucrări literare trebuie să fie totdeauna unitar. Nu unitar în sensul — adaugă el — că toate episoadele tragediei pot fi atribuite aceluiaşi erou! O tragedie sau o epopee pot să povestească peripeţiile prin care a trecut un singur erou — Ulise, de pildă — şi totuşi tragedia sau epopeea poate să nu fie unitară. Unitară este tragedia sau epopeea numai atunci când faptele narate sau puse pe scenă se îmbină în aşa mod încât nici unul din amănuntele înfăţişate sau povestite nu poate să fie lăsat de-o parte fără ca armonia întregului să nu sufere. Cu aceste observaţii, după avizul aproape unanim al istoricilor esteticii, Aristotel înfăţişează armonia artistică drept „unitate în varietate“, termen care nu se găseşte încă în *Poetica* lui Aristotel, dar care de nenumărate ori va fi întrebuinţat mai târziu, când teoreticienii vor dori să cuprindă într-o formulă expresivă adevărul esenţial cu privire la structura

artei și frumuseții. Nenumărate opere care se clădesc pe temelia acestei observații esențiale, cuprinsă în cartea a VIII-a a *Poeticii* lui Aristotel, înfățișează arta și frumusețea drept „unitate în varietate".

Mai târziu, la Plotin, gândul acesta trăiește cu o nouă figură și după noi forme. Plotin propunea măreața viziune a universului dispus pe două direcții: o direcție descendentă, în care spiritul divin emană din sine etape coborâtoare ale procesului universal până la materie; și de acolo o direcție ascendentă a etapelor suitoare înapoi la Divinitate, prin om, prin inteligența și prin operele lui. Arta, ca înfățișare a lumii, se situează pe brațul ascendent, prin care lucrurile materiale, emanate din Dumnezeire, se înapoiază în Dumnezeire. Arta reprezintă, așadar, un grad de spiritualizare foarte înaintat al materiei; ea este un moment al întoarcerii lucrurilor materiale în Divinitatea din care ele emanaseră. Ca moment al pătrunderii spiritului în materie, arta înfățișează produsul unei unificări a datelor disparate, multiple și haotice, ale materiei prin pătrunderea ei de către idee. Căci ideea este unică și, prin această virtute a ei, ea unifică materialitatea haotică și multiplă. Formula unității în varietate este înfățișată astfel, pentru a doua oară în lunga istorie a doctrinelor estetice, drept aceea care rezumă și pune într-o lumină mai vie structura operei de artă.

De atunci, necontenit, s-a încercat să se aprofundeze sau să se aducă contribuții noi la fenomenologia unității în opera de artă și în înfățișările frumosului. Iată, de pildă, pe Fericitul Augustin, care, în tinerețea lui, scrie un tratat sub titlul *De pulchro et apto*, un tratat care s-a pierdut, dar a cărui idee esențială el o amintește în una dintre cărțile *Confesiunilor* sale, atunci când narează împrejurările tinereții lui. În acest tratat, Augustin arătase că există două feluri de unificări între părțile unui întreg. Mai întâi acea unificare pe care o caracterizăm cu termenul de „adaptare" sau „potrivire" (o gheată este potrivită cu piciorul pe care-l încalță, mănușa se potrivește mâinii etc.). Frumusețea reprezintă însă un alt caz de unificare. Aci o parte nu mai este adaptată unei alte părți, ci este adaptată totalului care o cuprinde. Când spun că o culoare este frumoasă în veșmântul cuiva, aceasta înseamnă că ea se potrivește cu toate celelalte culori ale acelui veșmânt. Este deci un alt caz de unificare acela pe care îl reținem și apreciem în cazul frumuseții, un caz deosebit de acela pe care îl apreciem și îl aprobăm în cazul potrivitului, al adecvatului.

Se cunoaște în ce măsură Renașterea italiană a fost debitoare vechilor idei filosofice ale Antichității. Nu este de mirare deci că la

foarte mulţi dintre gânditorii Renaşterii, şi în primul rând la Giordano Bruno în veacul al XVI-lea, în scrierea în acelaşi timp filosofică şi poetică purtând numele de *Gli eroici furori*, gândul străvechi al unităţii, al armoniei de ansamblu a operelor artistice şi a înfăţişărilor frumoase ale naturii, să fie reluat şi dezvoltat într-o direcţie care s-a bucurat ea însăşi de o întinsă şi bogată posteritate. Ceea ce face artistul în opera sa — spune Giordano Bruno — atunci când pătrunde o bucată de materie oarecare prin puterea spiritului lui şi în felul acesta o unifică, îi acordă armonia proprie lucrului artistic, este ceva deopotrivă cu ceea ce face Dumnezeu în întregimea Universului. Avem un mijloc de a înţelege ceea ce este universul creat de puterea inteligenţei divine, contemplând operele pe care le făureşte silinţa şi puterea spirituală a artistului. Universul este opera de artă a Divinităţii. Dar se poate răsturna raportul, şi putem spune atunci că o operă de artă este un lucru deopotrivă cu Universul în totalitatea lui şi că artistul este, printre spiritele umane, acela care ne poate face să înţelegem mai bine ceea ce este puterea spirituală a Divinităţii însăşi. Opera de artă este un microcosm, iar artistul este un creator, un adevărat spirit divin.

Se ştie cât de preocupată a fost Renaşterea, în opera diverşilor ei cugetători, de a găsi raportul dintre macrocosm, universul cel mare, şi microcosm, universul cel mic, care prin substanţa lui rezumă, sintetizează şi reprezintă, în acelaşi timp, universul cel mare. La Giordano Bruno, microcosmul este opera de artă. La alţi cugetători, microcosmul, reluarea pe o scară mai mică a universului cel mare, sinteza substanţelor care îl compun şi răsfrângerea structurii de totalitate a întregului universal, este organismul animal. Întâmpinăm la foarte mulţi gânditori ai Renaşterii ideea că organismul animal este microcosmul, adică acea înjghebare care, prin armonie şi prin constituţie, rezumă, reflectă şi reprezintă armonia şi constituţia universului care ne cuprinde pe toţi. Acesta este, de pildă, gândul care stă la baza operei lui Paracelsus, medicul şi naturalistul Renaşterii, atât de caracteristic pentru tendinţele care au străbătut această epocă a culturii.

Dacă microcosmul este însă uneori operă de artă, alteori organism, trebuia neapărat să survină momentul în care opera de artă să fie studiată în analogiile ei cu organismul animal. Trebuia neapărat ca, la un moment dat, să se alcătuiască o doctrină estetică organicistă, ceea ce, după cum veţi vedea, n-a întârziat să se producă. Pe de altă parte, Antichitatea lăsase moştenire vremurilor mai noi învăţătura despre caracterul imitativ al operelor artistice. Arta, se spunea, este o imitaţie a naturii, artistul este un imitator.

El imită natura. Dar ce natură imită artistul? Filosofia scolastică a Evului Mediu făcuse deosebire între „*natura naturata*“ și „*natura naturans*“, adică natura considerată în rezultatele forțelor plastice care o activează (*natura naturata*) și aceste forțe plastice lucrând în sânul naturii ele însele (*natura naturans*). Se înțelege că Aristotel și, împreună cu el, toți teoreticienii artei ca imitație a naturii, vorbiseră, de fapt, numai de *natura naturata*, despre rezultatele închegate, împlinite, ale naturii pe care arta le-ar imita. În Renaștere însă se impune din ce în ce mai puternic ideea că artistul nu imită atât aspectele constituite ale naturii, cât metodele, chipul ei de a lucra. Este foarte caracteristică, în această privință, anecdota care se povestește despre Leonardo da Vinci, unul din spiritele cele mai reprezentative ale Renașterii. În tinerețea lui, se spune, el desenase un animal ciudat, cum în natură nu exista nicăieri: luase capul de la o anumită speță animală, trunchiul și membrele de la altă speță și îi dăduse mai multe din mijloacele de care alte spețe se servesc: avea și cioc și gheare și aripi și colți! Dar, cu toate că animalul acesta — spune cronicarul vremii care povestește această interesantă și caracteristică întâmplare — nu semăna nici unuia din animalele cunoscute, animalul părea viu, plauzibil, el ar fi putut să existe în natură; era o alcătuire hibridă de organe care nu se puteau compune între ele. Puterea artistului, deopotrivă cu aceea a *naturii naturans*, crease un animal posibil. Leonardo da Vinci nu imitase, așadar, nici una din formele constituite ale naturii, nici unul din aspectele *naturii naturata*, dar imitase modul de a lucra al naturii, impulsul ei viu, combinând din membre diverse un organism care avea aerul că este viu, că ar putea trăi și că l-am putea întâlni undeva.

În momentul în care lucrarea artistică a fost înțeleasă în felul acesta, estetica organicistă, care se anunța ca un rezultat al analogiei câștigate între artă și organism, a primit un nou înțeles, pentru că, înapoia operei de artă, artistul figura, cu niște puteri plastice deopotrivă cu acelea ale naturii, în lucrarea de închegare a organismelor animale. Vor fi trebuit totuși să treacă mai multe secole până când sugestiile acestea, provenind din influențe rezumând un lung trecut al reflecției omenești, să se regăsească într-o lucrare unitară, care alcătuiește și monumentul modern cel mai de seamă al esteticii organiciste. Această lucrare va fi *Critica puterii de judecată*, pe care Immanuel Kant o va publica la sfârșitul veacului al XVIII-lea. Vom analiza această lucrare și, în același timp, câteva din consecințele istorice pe care această remarcabilă operă le va produce. Dar după ce vom termina cu această parte istorică a expunerii noastre, vom căuta să câștigăm o poziție critică în fața gân-

dului organicist. Ne vom întreba, cu alte cuvinte, dacă în lumina observațiilor mai noi asupra artei, vechea idee, relativă la artă și frumusețe ca aspect al totalității organice, se poate menține în forma pe care ne-a lăsat-o moștenire trecutul.

C. KANT

Problema totalității în cugetarea mai nouă s-a impus în momentul în care s-a înțeles că, pentru a pătrunde în ultima lor adâncime natura și spiritul, este nevoie să le înțelegem ca pe niște totalități teleologice, deopotrivă cu organismul și cu arta. Dar împrejurarea aceasta a pus nu numai problema organismului și artei în centrul interesului filosofic, dar și analogizarea artei cu organismul și cu universul în totalitatea lui. Arta ca organism și arta ca microcosm sunt cele două mari idei ale filosofiei și ale esteticii postkantiene, în epoca idealistă și romantică. De fapt însă, înțelegând arta ca un organism sau ca un microcosm, adică drept o alcătuire care reproduce în sine relațiile și forma de ansamblu a întregului univers, filosofii idealiști și romantici găseau, în realitate, două reprezentări ale misticii și filosofiei, prezente în cugetarea europeană din cel mai îndepărtat trecut. De aceea am crezut că este necesar să schițez dezvoltarea acestor două idei.

Analogia artei cu organismul animal sau cu universul în întregimea lui a fost însă pregătită de Kant, în cea din urmă dintre criticile lui, în *Critica puterii de judecată*, care apare în 1790. *Critica judecății* este cea din urmă din criticile lui Kant. Ea vine după *Critica rațiunii pure*, care apare în 1771 și după *Critica rațiunii practice*, care apăruse în 1788. În *Critica rațiunii pure*, Kant își pusese problema: cum sunt posibile legile științifice și cum este posibilă aceea dintre științe care alcătuiește modelul tuturor celorlalte, adică matematica, cum sunt posibile, cu alte cuvinte, judecățile sintetice apriori? Matematica ne oferă judecăți sintetice apriori. O judecată sintetică e aceea în care predicatul nu se cuprinde în subiect. Judecățile analitice sunt, dimpotrivă, acele în care predicatul dezvoltă o notă care se găsește conținută în subiect. Când spun, de pildă, că „materia este întinsă“, formulez o judecată analitică, pentru că noțiunea de întindere există ca o notă alcătuitoare în aceea de materie. Dar când spun, de pildă, că „diamantul este un cărbune“, fac o judecată sintetică, deoarece noțiunea de diamant nu se cuprinde, până la un moment dat cel puțin, în aceea de cărbune. Judecățile sintetice sunt apriori atunci când ele sunt obținute de mintea noastră

independent de experiență. Prin simpla dezvoltare a datelor rațiunii, mintea noastră este în stare să cuprindă niște adevăruri pe care experiența poate să le controleze, dar pe care ea nu le produce. Știința, în măsura în care se pozitivează, tinde să se apropie de tipul științelor matematice, adică toate adevărurile lor tind să poată deveni judecăți sintetice apriori. Dar cum sunt posibile judecățile sintetice apriori?

Filosofia engleză a veacului al XVII-lea și XVIII-lea arătase că originea ideilor noastre ar fi totdeauna empirică. Din rezervorul experienței am extrage toate adevărurile de care dispunem. Dar experiența nu ne poate instrui decât cu privire la trecut. Pe baza experienței nu putem afirma decât că s-au produs anumite înlănțuiri între unele cauze și unele efecte. O lege științifică permite însă totdeauna prevederea. O lege științifică ne învață nu numai cum s-au petrecut și înlănțuit lucrurile în trecut, dar și cum se vor înlănțui ele totdeauna în viitor. Așadar, dacă originea cunoștințelor noastre stă în experiență, atunci fundamentul necesității și universalității judecăților noastre științifice este profund zdruncinat. Știința nu mai este garantată în valoarea ei universală, dacă ea nu reprezintă decât o însumare a sugestiilor trecute ale experienței. Kant încearcă deci să salveze valoarea științei de ceea ce conțineau, ca amenințare a fundamentelor ei, empirismul și scepticismul, care n-a întârziat să i se asocieze. Valoarea adevărurilor științifice și, în cele din urmă, a celor mai înalte din ele, a judecăților sintetice apriori, ne arată Kant, provine din faptul că noi organizăm impresiile pe care ni le transmite realitatea prin anumite forme fixe și înnăscute ale spiritului nostru, formele intuiției și categoriile inteligenței, care, fiind ale tuturor conștiințelor, garantează pentru toate conștiințele valoarea adevărurilor pe care ele le produc.

Același este și impasul la care răspunde *Critica rațiunii practice*. Empirismul veacului al XVII-lea și al XVIII-lea își întinsese ancheta lui nu numai asupra problemelor cunoașterii, dar și asupra întrebărilor vieții morale. Principiile morale erau înfățișate ca un produs al condițiilor de viață ale oamenilor în societate. Viața morală n-ar fi decât rezultatul desfășurării istorice a societăților umane. Dar dacă este așa, atunci adevărurile morale sunt niște adevăruri cu totul relative și adventice. Nimic nu ne garantează că principiile vieții morale nu se vor schimba în viitorul omenirii și că ceea ce primim astăzi drept normă morală irefragabilă nu va fi mâine profund zguduit, că ceea ce astăzi este bun nu va fi mâine rău sau dimpotrivă. Dar o dată cu aceasta, fundamentul vieții morale era deopotrivă profund zguduit. Nu este cu putință o viață morală care să

nu stea pe temelia fermă a unor principii eterne. Gândul relativist atacă în rădăcini existența morală a omenirii. Așa ajunge Kant, în cea de-a doua dintre criticile sale, la încercarea de a asigura și fundamentul vieții morale de critica corosivă, a relativismului și empirismului. Problema pe care și-o pune Kant de data aceasta este analogă cu aceea pe care și-o adresase cu privire la fundamentul științei. Întrebarea este: cum sunt posibile norme morale apriorice, adică norme valabile pentru toate timpurile și în toate locurile? Pentru a asigura acest fundament al vieții morale, Kant postulează existența unui imperativ categoric, ceva care seamănă cu acel „instinct al inimii", despre care vorbise, într-o formă mai puțin sistematică, dar cu atâta răsunet asupra cugetării lui Kant, cu o vârstă de om mai înainte, Jean-Jacques Rousseau. În însăși alcătuirea noastră morală stă, prin urmare, fundamentul necesității și universalității normelor morale care ne călăuzesc acțiunea. Prin formele intuiției și categoriile inteligenței, ajungem să asigurăm cunoștința valabilă a naturii. Formele intuiției și categoriile inteligenței organizează experiența noastră până la acel grad suprem care se numește știința omenească, căci știința nu este decât forma cea mai înaltă de organizare a experienței omenești. Prin imperativul categoric se organizează însă acțiunea, adică forma de manifestare a libertății omului.

Astfel, după ce dăduse cele două critici ale sale, Kant se găsea în fața unei adevărate prăpăstii, a unei profunde soluții de continuitate care despărțea domeniul naturii de acela al acțiunii, domeniul necesității de acela al libertății. Nevoia de împlinire a sistemului, dar și poate o trebuință omenească mai adâncă, l-a făcut pe Kant să se întrebe: oare nu este cu putință a arunca o punte peste aceste domenii separate? Nu este cu putință să fie unit domeniul necesității și acela al libertății, al naturii și al acțiunii? Fenomenalitatea naturii este condusă de cauzalitatea mecanică. Ceea ce se petrece însă în activitatea omenească este determinat de cauze finale, de scopuri. Nu este cu putință a arunca o punte de trecere între domeniul cauzalității mecanice și domeniul finalității? Cu răspunsul afirmativ la această întrebare se însărcinează *Critica judecății*, o operă scrisă într-un moment în care autorul era bătrân și în care, după părerea unora dintre biografii și istoricii lui, marea, miraculoasa putere a inteligenței lui slăbise într-o anumită măsură. Cu toate acestea, deși urmele oboselii sunt poate vizibile în unele amănunte ale *Criticii judecății*, opera aceasta rămâne una dintre cele mai bogate în gânduri noi pe care ni le-a oferit Kant și este, în tot cazul, aceea dintre criticile lui care s-a bucurat de o posteritate mai numeroasă și mai îndelungată. Până târziu, în filosofia lui

independent de experiență. Prin simpla dezvoltare a datelor rațiunii, mintea noastră este în stare să cuprindă niște adevăruri pe care experiența poate să le controleze, dar pe care ea nu le produce. Știința, în măsura în care se pozitivează, tinde să se apropie de tipul științelor matematice, adică toate adevărurile lor tind să poată deveni judecăți sintetice apriori. Dar cum sunt posibile judecățile sintetice apriori?

Filosofia engleză a veacului al XVII-lea și XVIII-lea arătase că originea ideilor noastre ar fi totdeauna empirică. Din rezervorul experienței am extrage toate adevărurile de care dispunem. Dar experiența nu ne poate instrui decât cu privire la trecut. Pe baza experienței nu putem afirma decât că s-au produs anumite înlănțuiri între unele cauze și unele efecte. O lege științifică permite însă totdeauna prevederea. O lege științifică ne învață nu numai cum s-au petrecut și înlănțuit lucrurile în trecut, dar și cum se vor înlănțui ele totdeauna în viitor. Așadar, dacă originea cunoștințelor noastre stă în experiență, atunci fundamentul necesității și universalității judecăților noastre științifice este profund zdruncinat. Știința nu mai este garantată în valoarea ei universală, dacă ea nu reprezintă decât o însumare a sugestiilor trecute ale experienței. Kant încearcă deci să salveze valoarea științei de ceea ce conțineau, ca amenințare a fundamentelor ei, empirismul și scepticismul, care n-a întârziat să i se asocieze. Valoarea adevărurilor științifice și, în cele din urmă, a celor mai înalte din ele, a judecăților sintetice apriori, ne arată Kant, provine din faptul că noi organizăm impresiile pe care ni le transmite realitatea prin anumite forme fixe și înnăscute ale spiritului nostru, formele intuiției și categoriile inteligenței, care, fiind ale tuturor conștiințelor, garantează pentru toate conștiințele valoarea adevărurilor pe care ele le produc.

Același este și impasul la care răspunde *Critica rațiunii practice.* Empirismul veacului al XVII-lea și al XVIII-lea își întinsese ancheta lui nu numai asupra problemelor cunoașterii, dar și asupra întrebărilor vieții morale. Principiile morale erau înfățișate ca un produs al condițiilor de viață ale oamenilor în societate. Viața morală n-ar fi decât rezultatul desfășurării istorice a societăților umane. Dar dacă este așa, atunci adevărurile morale sunt niște adevăruri cu totul relative și adventice. Nimic nu ne garantează că principiile vieții morale nu se vor schimba în viitorul omenirii și că ceea ce primim astăzi drept normă morală irefragabilă nu va fi mâine profund zguduit, că ceea ce astăzi este bun nu va fi mâine rău sau dimpotrivă. Dar o dată cu aceasta, fundamentul vieții morale era deopotrivă profund zguduit. Nu este cu putință o viață morală care să

nu stea pe temelia fermă a unor principii eterne. Gândul relativist atacă în rădăcini existența morală a omenirii. Așa ajunge Kant, în cea de-a doua dintre criticile sale, la încercarea de a asigura și fundamentul vieții morale de critica corosivă, a relativismului și empirismului. Problema pe care și-o pune Kant de data aceasta este analogă cu aceea pe care și-o adresase cu privire la fundamentul științei. Întrebarea este: cum sunt posibile norme morale apriorice, adică norme valabile pentru toate timpurile și în toate locurile? Pentru a asigura acest fundament al vieții morale, Kant postulează existența unui imperativ categoric, ceva care seamănă cu acel „instinct al inimii", despre care vorbise, într-o formă mai puțin sistematică, dar cu atâta răsunet asupra cugetării lui Kant, cu o vârstă de om mai înainte, Jean-Jacques Rousseau. În însăși alcătuirea noastră morală stă, prin urmare, fundamentul necesității și universalității normelor morale care ne călăuzesc acțiunea. Prin formele intuiției și categoriile inteligenței, ajungem să asigurăm cunoștința valabilă a naturii. Formele intuiției și categoriile inteligenței organizează experiența noastră până la acel grad suprem care se numește știința omenească, căci știința nu este decât forma cea mai înaltă de organizare a experienței omenești. Prin imperativul categoric se organizează însă acțiunea, adică forma de manifestare a libertății omului.

Astfel, după ce dăduse cele două critici ale sale, Kant se găsea în fața unei adevărate prăpăstii, a unei profunde soluții de continuitate care despărțea domeniul naturii de acela al acțiunii, domeniul necesității de acela al libertății. Nevoia de împlinire a sistemului, dar și poate o trebuință omenească mai adâncă, l-a făcut pe Kant să se întrebe: oare nu este cu putință a arunca o punte peste aceste domenii separate? Nu este cu putință să fie unit domeniul necesității și acela al libertății, al naturii și al acțiunii? Fenomenalitatea naturii este condusă de cauzalitatea mecanică. Ceea ce se petrece însă în activitatea omenească este determinat de cauze finale, de scopuri. Nu este cu putință a arunca o punte de trecere între domeniul cauzalității mecanice și domeniul finalității? Cu răspunsul afirmativ la această întrebare se însărcinează *Critica judecății*, o operă scrisă într-un moment în care autorul era bătrân și în care, după părerea unora dintre biografii și istoricii lui, marea, miraculoasa putere a inteligenței lui slăbise într-o anumită măsură. Cu toate acestea, deși urmele oboselii sunt poate vizibile în unele amănunte ale *Criticii judecății*, opera aceasta rămâne una dintre cele mai bogate în gânduri noi pe care ni le-a oferit Kant și este, în tot cazul, aceea dintre criticile lui care s-a bucurat de o posteritate mai numeroasă și mai îndelungată. Până târziu, în filosofia lui

Bergson, care o recunoaşte anume, se pot urmări repercusiunile celei de-a treia dintre *Criticile* lui Kant.

Problemele naturii sunt cercetate de inteligenţa omenească, de ceea ce Kant numeşte *„der Verstand“*. Voinţa este slujită de raţiunea omenească (*„Vernunft“*), care înseamnă la Kant — de acord cu întreaga terminologie filosofică a veacului al XVIII-lea — ceva deosebit de ceea ce înţelegem noi, prin acest cuvânt, astăzi). Raţiunea este la Kant facultatea producătoare de idealuri, acea energie a sufletului omenesc care propune voinţei ţeluri, scopuri înalte. Vechea psihologie medievală şi a veacurilor al XVII-lea şi al XVIII-lea nu vorbise decât de două facultăţi ale sufletului omenesc, de facultatea inteligenţei şi de facultatea voinţei. Aceasta este, de pildă, dihotomia pe care o foloseşte psihologul cel mai reprezentativ al veacului al XVIII-lea, Christian Wolf, renumitul elev al lui Leibniz şi acela care a dominat ştiinţa filosofică în Europa de-a lungul întregului veac al XVIII-lea. Iată însă că, în a doua jumătate a acestui secol, un filosof de o importanţă secundară, N. Tetens, propune o altă clasificare a calităţilor sufleteşti. Alături de inteligenţă şi voinţă, el distinge o a treia facultate: sentimentul, fondând o împărţire tricotomică, pe care o găsim până astăzi în multe scrieri de psihologie.

Pentru a opera legătura dorită între domeniul naturii şi al acţiunii, al necesităţii şi acela al libertăţii, al inteligenţei şi al pasiunii, Kant invocă sentimentul. E necesar să precizăm că noţiunea de sentiment diferă, în veacul al XVIII-lea, de ceea ce înţelegem noi astăzi prin acelaşi cuvânt. Dacă nu mă înşel, atunci când vorbim astăzi despre sentiment, îl cugetăm ca o înfăţişare prin excelenţă iraţională a sufletului. Înţelegem sentimentul rânduindu-l în globul valorilor spirituale, la polul opus inteligenţei raţionale. Sentimentul, pentru conştiinţa psihologică modernă, nu este poate altceva decât răsunetul în conştiinţă al unor evenimente organice. Pentru veacul al XVIII-lea însă, sentimentul era altceva, şi anume o funcţie înrudită cu aceea a inteligenţei. Sentimentul este, pentru veacul al XVIII-lea, facultatea aprecierii lucrurilor. De aceea Kant vorbeşte uneori despre *„Gefühl“* sau *„Billigungsvermögen“*, adică despre facultatea aprecierii. Sentimentul, pentru veacul al XVIII-lea, ar fi acea energie specifică a sufletului care ne permite să apreciem anumite lucruri, să le încuviinţăm sau, dimpotrivă, să le retragem încuviinţarea noastră. Este facultatea apreciativă prin excelenţă. E nevoie de toată această clarificare terminologică pentru a înţelege *Critica judecăţii* a lui Kant. În lipsa acestei limpeziri a termenilor, multe pasaje din *Critica judecăţii* ar ameninţa să rămână obscure.

În ce chip mijloceşte sentimentul între natură şi acţiune, între necesitate şi libertate? Sentimentul este act de judecată, judecată de aprobare sau dezaprobare. Când precizez că un lucru îmi produce sentimente dezagreabile, aceasta vrea să spună că toată fiinţa mea îl dezaprobă. Dimpotrivă, a găsi ceva plăcut înseamnă a-i acorda aprobarea mea. Prin urmare, în cazul acestei psihologii ceva mai intelectualizate, sentimentul se ridică pe fundamentul unui act de judecată de aprobare. În modul acesta introduce Kant, în opera sa, o descriere amănunţită a diverselor acte de judecată.

Un act de judecată este, pe de altă parte, acela prin care spiritul pune în relaţie un subiect cu un predicat; este actul prin care spiritul subsumează un subiect unui predicat, predicatul fiind totdeauna noţiunea mai largă. Aceasta este însă singura formă de judecată pe care o cunoştea logica mai veche: judecata *determinantă („bestimmend"*, spune Kant), aceea care, dispunând de un concept general, găseşte cazul particular care i se subsumează, sau aceea care, pornind de la un fapt particular, îl subsumează unui concept mai general. Dar mai există şi un alt tip de judecată, judecata reflectantă *(„reflektierend")*, unde subiectul subsumează un caz particular unui scop. Aceasta este tot o judecată, deşi o altă formă de judecată decât aceea despre care se ocupaseră logicienii mai vechi.

Judecăţile reflectante sunt la rândul lor de două feluri: există mai întâi judecăţile reflectante teleologice, acelea în care subsumez un obiect sau o înfăţişare scopului său gândit ca obiectiv şi real; astfel de judecăţi reflectante teleologice facem cu privire la organismul animal. În adevăr, după cum arătam şi altă dată, nu putem înţelege organismele animale dacă respingem orice idee de finalitate. Desigur, un organism animal este un ansamblu de procese fizico-chimice. Pot vorbi de jocul mecanic al muşchilor, digestia şi respiraţia sunt procese chimice etc. Dar aceste procese fizice sau chimice se petrec în felul pe care îl cunoaştem din pricina totalului organic care lucrează cu puteri finaliste asupra lor. Dacă procesele fizice sau chimice care compun funcţionalitatea organismului animal se petrec aşa cum fiziologia ni le descrie, lucrul provine din faptul că ele servesc scopul general al organismului înlăuntrul căruia se produc. Avea deci dreptate Kant să afirme că judecăţile pe care le facem cu privire la organismul animal sunt judecăţi reflectante teleologice, judecăţi în care anumite aspecte particulare sunt subsumate unui scop gândit ca real şi obiectiv.

Dar în afară de aceste judecăţi există şi judecăţi reflectante estetice sau judecăţi de gust, acelea pe care le formulăm în legătură

cu arta și frumusețea. În adevăr, atunci când încerc afectul plăcut al frumosului în fața înfățișărilor naturii sau artei, gândesc aceste înfățișări particulare ca subordonate unui scop. Dar scopul acesta nu este gândit ca obiectiv și real. Să ne gândim, de pildă, la un caz simplu de înfățișare frumoasă, la un ornament în care pot distinge mai multe linii sau mai multe figuri. Toate aceste amănunte sunt astfel îmbinate încât parcă ar voi să servească un scop. Nu pot clinti nimic dintr-un ornament frumos fără a nu strica armonia lui, tot așa cum nu pot să suprim una din funcțiile corpului animal fără a-l distruge. Tot astfel, dintr-o întruchipare frumoasă nu pot să elimin nimic fără a strica armonia ei. Cea mai mică alterare în potrivita îmbinare de linii, planuri și volume a unui chip omenesc strică armonia lui. E adevărat că vorbim uneori de frumusețea chipului unei statui antice, chiar atunci când vremea l-a distrus în parte. Dar vorbim de frumusețea acelui chip pentru că ni-l închipuim întreg, în puritatea nealterată a totalității lui armonioase. Astfel, și în cazul frumuseții există acea totalitate, acea armonie sinergică, finală, deopotrivă cu sinergia funcțiunilor și organelor în unitatea unui organism animal. Totuși, în cazul frumuseții nu putem spune care poate fi scopul. Nimeni nu poate să spună la ce folosește un ornament frumos. După câte se pare, frumusețea nu servește la nimic. Aceasta este poate noblețea ei! Din această pricină are dreptate Kant să spună că frumusețea realizează paradoxul de a fi o finalitate fără scop *(„Zweckmässigkeit ohne Zweck“)*, formulă care notează o constatare de cea mai mare subtilitate.

Scopul întruchipărilor finale pe care le constituie frumusețea nu este, așadar, aparent și nu este nici obiectiv. Scopul acesta este pur subiectiv, spune Kant. Atunci când ne bucurăm de spectacolul frumuseții în lucruri sau ființe, în înfățișările naturii sau în creațiile artei, avem impresia unui moment de ușurință, de fericire interioară. Sunt mulți care își închipuie frumusețea drept un produs laborios de care nu te poți apropia decât muncind. Trebuie să muncești, după părerea curioasă a unora, ca să urnești povara frumuseții! Mi-e teamă că aceasta este o reprezentare nefericită despre natura frumuseții. Cine se bucură într-adevăr de frumusețe nu trăiește niciodată impresia unui proces laborios. Frumusețea este impresia unui moment de facilitate, este un dar grațios pe care și-l oferă singur spiritul nostru. Frumusețea reprezintă cazul unei foarte norocoase potriviri dintre înfățișarea lucrurilor și alcătuirea noastră sufletească. Atunci când mă bucur de frumusețe — observă Kant cu mare adâncime — mă bucur de fericita potrivire dintre lucruri și felul organizării noastre spirituale. Lucrurile frumoase

sunt parcă făcute pentru noi, pentru a fi asimilate de noi în chipul cel mai uşor.

Mă întorc la exemplul motivului ornamental, care este exemplul cel mai simplu şi cel mai uşor de sesizat: într-un astfel de ornament observ o multiplicitate unificată, o pluralitate stăpânită, dominată. Imaginaţia, adică puterea de a-ţi reprezenta lucrurile, este satisfăcută de varietatea înfăţişărilor prezentate acolo. Dar inteligenţa, care este puterea de a introduce ordine, de a unifica varietatea reprezentărilor pe care le procură imaginaţia, inteligenţa este şi ea satisfăcută de frumoasa unificare a multiplicităţii detaliilor. Astfel, în cazul frumuseţii, noi simţim cum puterile fundamentale ale structurii noastre intelectuale, imaginaţia şi inteligenţa, sunt aduse să vibreze armonic. De aceea se poate cu dreptate spune că frumuseţea reprezintă un caz fericit de adaptare a lumii la puterile sufleteşti care iau cunoştinţă de ea. Finalitatea frumuseţii este, aşadar, subiectivă. Lucrurile frumoase parcă sunt făcute pentru noi, pentru ca să ne bucurăm de ele. În aceasta constă teleologia subiectivă a frumuseţii.

Sentimentul frumosului este deci, aşa cum deseori s-a observat, sentimentul unităţii în varietate. Formula unităţii în varietate este aceea pe care am întâlnit-o în expunerea capitolului trecut, atunci când am înfăţişat progresul, de-a lungul secolelor, al ideilor care şi-au găsit în cele din urmă încununare în *Critica puterii de judecată* a lui Kant. Analizele lui Kant, în continuarea vechii tradiţii şi pe temeiul unor noi observaţii, ne autorizează deci a conchide că şi în cazul organismelor, ca şi în acel al frumuseţii, se produce unirea între domeniul naturii şi al acţiunii, între domeniul necesităţii şi al libertăţii, căci, şi într-un caz şi în celălalt, avem înfăţişări ale naturii introduse în complexe finaliste, adică în complexe dirijate în chip real sau aparent de o voinţă.

Am schiţat astfel poziţiile principale ale esteticii lui Kant. Rămân adaosurile şi retuşurile de detaliu, menite să completeze înfăţişarea problemei totalităţii în estetica lui Kant. Abia după ce voi ajunge la sfârşitul acestei expuneri istorice, voi reveni cu puteri proprii la problema totalităţii, pentru a o rezolva în spiritul cercetărilor şi a experienţei moderne de artă.

D. FORME ALE TOTALITĂŢII ARTISTICE

Ce trebuie oare să gândim despre înfăţişarea frumuseţii şi artei ca unitate în varietate, ca totalitate, ca „finalitate fără scop“,

cum a numit-o Kant? Ce trebuie să gândim despre reprezentarea frumuseții și artei ca un organism, ca un microcosm? Reușește oare arta să dea lucruri așa de perfecte, de închegate, încât să poată fi asemănate cu organismele care au o viață proprie din momentul când se rupe legătura lor cu sânul matern? Este arta, printre atâtea lucruri imperfecte din această lume, un lucru, în adevăr, atât de desăvârșit? Lucrările omenești sunt, în general, pătate de imperfecție. Este cu putință ca printre ele, printre acelea pe care le produc puterile mărginite ale omului, să existe una care are perfecția, autonomia, deplinătatea de configurație a organismelor sau a naturii în întregul ei? Iată o întrebare vrednică să fie examinată.

Evident, dacă părerea aceasta a fost, după cum ați văzut, de atâtea ori reprezentată și însumează o tradiție atât de veche, este just să spunem că și părerea contrară a apărut și că ea a fost adeseori reprezentată în trecutul doctrinelor de estetică. Gândiți-vă, de pildă, la vorba lui Voltaire, care numea poezia „o colecție de lucruri frumoase“ *(une collection de belles choses);* gândiți-vă la spirituala vorbă a lui Horațiu, care, în *Arta poetică,* observă odată cu ironie că bunul Homer el însuși din când în când adoarme; gândiți-vă, în fine, la pozițiile unei estetici fragmentariste moderne, reprezentată în Italia, de pildă, de Croce, care scoate în evidență că în orice creație există puncte mate, fără răsunet, nerealizate, alături de altele cu sunetul plin, realizate, bogate în perspective. Toate aceste concepții stau la polul opus concepției organiciste care înfățișează arta ca organism, ca mocrocosm, ca o configurație autonomă. Căreia din aceste soluții se cuvine să-i acordăm adeziunea noastră? Este just să ne rânduim la polul celor care admit, printre rezultatele silinței și destoiniciei omenești, această excepție a unor creații perfect închegate, deopotrivă cu cele pe care Dumnezeu sau natura le izbucnesc? Sau este mai just să ne rânduim alături de părerea celor care admit că lucrările artei, fiind deopotrivă cu toate lucrurile pe care omul le produce, sunt și ele pătate de imperfecția așa de adânc legată de condiția omenească în genere?

O altă întrebare care se poate pune este aceea în legătură cu observarea anumitor forme de artă care nu sunt imperfecte, dar care nu configurează totaluri depline, deopotrivă cu acelea ale organismelor animale. Este vorba de așa-zisle forme deschise ale artei, spre deosebire de formele ei închise.

Deosebirea dintre forme închise și deschise de artă o datorăm sistematizării unui istoric modern al artei, un învățat elvețian care a profesat multă vreme la München, unde a dobândit o mare notorietate, profesorul Heinrich Wölfflin, care, într-o lucrare a lui, *Con-*

ceptele fundamentale ale artei, apărută în 1915, studiind dezvoltarea artei italienești de la Renaștere până la baroc, observă o succesiune de orientări, un ritm cu două tacturi, pe care îl înregistrează, de altfel, și mai târziu, de pildă în trecerea de la arta clasicistă de la finele veacului al XVIII-lea către romantismul veacului următor, și anume trecerea de la o artă liniară către o artă picturală. De unde în Renaștere este evidentă tendința artiștilor de a delimita strict obiectele sau figurile pe care le înfățișează, în baroc — adică în forma de artă care urmează înfloririi supreme a Renașterii, în barocul italian ca și în cel nordic — accentul nu mai este pus pe contur, ci pe pata de culoare, și artistul nu mai vrea să dea într-atât obiectele în stricta lor individualitate cât în interpenetrația, în fluența, în chipul lor de a se contopi. Dar pentru a descrie complet trecerea aceasta de la Renaștere la baroc, Wölfflin observă și alte concepte paralele. În timp ce arta Renașterii, spune el, este o artă de forme închise, arta barocului este o artă de forme deschise.

Noțiunea formelor deschise a făcut o mare impresie asupra unora din cercetătorii noi, pentru că ea venea să împlinească o lacună, viu resimțită de toți aceia care doreau să sistematizeze pe baza materialului oferit de întreaga istorie a artei. Toți aceștia au putut să constate că estetica tradițională, așa cum ea există în marile construcții ale esteticii, generalizează, de fapt, pe materialul pus la dispoziție de arta clasică. Însăși noțiunea artei ca organism, se spunea, este o noțiune care se potrivește numai unui anumit tip de artă, și anume tipului clasic. Numai arta clasică, făcută din unități bine conturate, din totaluri perfect închegate, poate fi analogizată cu organismele animale. Celelalte forme de artă par a nu putea fi subsumate concepției artei ca organism. Acestea din urmă nu ne înfățișează forme închise, ci forme deschise de artă. Iată, de pildă, o catedrală gotică: ea este o întocmire care valorează tocmai prin nelimitarea ei. Săgeata turnului gotic străpunge cerul și parcă se prelungește dincolo de el, indică, în tot cazul, un sens care nu cunoaște limite. Dar și în alte manifestări de artă, în arta barocă, de pildă, poate fi semnalată ștergerea granițelor dintre obiecte, ca și înclinarea de a înfățișa lucrurile în mișcare: imaginea dinamică este una din acelea care domină lumea de reprezentări a barocului. Ceea ce este dinamic nu este însă limitat. Mișcarea cere minții noastre s-o închipuim continuându-se dincolo de momentul în care o contemplăm. Toate aceste forme de artă sunt deci forme deschise. Nu cumva atunci estetica artei ca organism este o estetică limitată la un anumit tip de experiență artistică? Nu cumva conceptul totalității se cuvine să fie mărginit numai aci?

Acestea și, desigur, și altele sunt întrebările pe care și le-au pus cugetătorii, vrând să probeze validitatea gândului cu privire la totalitatea organicistică a artei. Iată un scriitor modern, un artist de o mare rigoare formală, ale cărui opere seamănă într-adevăr cu organismele, prin limitarea lor puternic subliniată — iată-l pe Paul Valéry afirmând odată că limita unei opere este produsul unei convenții. O operă, spune Valéry, nu se termină niciodată; ea poate fi necontenit retușată; unei opere i se pot aduce necontenit amendări și ameliorări. Faptul că, la un moment dat, artistul o declară sfârșită răspunde unui moment arbitrar al voinței lui, unei hotărâri unilaterale. Graba, cererea care se îndreaptă către el, plictiseala îl fac, la un moment dat, pe artist să declare că opera sa a luat sfârșit. Cum putem vorbi atunci despre o operă ca despre un organism? Un organism când se încheagă deplin și se desparte de sânul matern nu o face din pricină că a hotărât, prin arbitrariul voinței sale, să se despartă de sânul matern și să pornească cu o viață autonomă în lume, ci o face numai când procesul de închegare a ajuns la un termen fix și când organismul a dobândit toate puterile care îl fac să trăiască autonom în lume. Iată deci o altă mărturie care ridică obiecții interesante ideii despre caracterul organicist al creațiilor de artă.

În sfârșit o altă întrebare: totalitatea despre care se vorbește este ea totdeauna de același fel? Există cel puțin două feluri de totalități: există, fără îndoială, o totalitate organică estetică, dar există și o altă totalitate, de caracter matematic. Multă vreme filosofii și artiștii au socotit că totalitatea este produsul unui raport matematic. Vom înfățișa mai departe unele din ideile fundamentale care s-au formulat în această privință. Deocamdată este suficient să stabilim îndoitul principiu potrivit căruia arta este pentru unii produsul unei lucrări spontane a naturii, în timp ce pentru alții ea este produsul unor proporții matematice. Despre care din aceste concepte este vorba atunci când subliniem caracterul de totalitate al artei?

Este limpede deci că principiul artei ca totalitate este o idee care a întâmpinat dificultăți și a stârnit nedumeriri. Este, cu alte cuvinte, o idee care are încă nevoie de a fi apărată și susținută. E ceea ce vom încerca în completarea celor spuse până acum.

E. UNIFICAREA VARIETĂȚILOR

Am condus problema totalității, cu aplicare specială la artă și frumusețe, până în punctul în care au devenit evidente obiecțiile

care se pot aduce înţelegerii artei şi a frumosului ca o totalitate organică. Le vom reaminti.

S-a spus că întruchipările artei n-ar alcătui totaluri organice, pentru că o totalitate înseamnă în primul rând limite, iar limitele operei de artă sunt mai degrabă produsul unui act convenţional. Opera artistică — observă odată Paul Valéry — nu este gata niciodată, ea e susceptibilă de retuşări, de amendări, de ameliorări succesive şi nesfârşite. Dar oboseala artistului sau cerinţa care se îndreaptă către el întrerup, la un moment dat, procesul retuşării continue şi opera este declarată terminată, chiar dacă virtualmente lucrarea de amendare a ei ar putea să continue. Iată o vedere pe care aş numi-o antitotalistă, o vedere care se înscrie împotriva artei ca totalitate. Cu toate acestea, se vorbeşte uneori de lungimi ale unor anumite opere de artă sau, dimpotrivă, de unele părţi ale ei rămase nedezvoltate. Cum ar fi cu putinţă însă să vorbim despre lungimile unei opere sau de părţile ei atrofiate, dacă opera însăşi n-ar impune prototipul ei total. Faptul că facem observaţii ca cele de mai sus dovedeşte că afirmăm implicit existenţa unei totalităţi rămase necompletă într-un punct sau depăşită într-un mod inutil în altul. Astfel de experienţe facem şi atunci când străbatem variantele rămase nepublicate ale anumitor poezii. Deschideţi, de pildă, ediţia critică a operelor lui Eminescu, datorită d-lui Perpessicius, şi citiţi ciornele succesive care au servit la redactarea poeziei *Floare albastră*. Strofele se succed aproximativ în ordinea şi numărul acelora pe care le conţine poezia în forma ei definitivă. Cu toate acestea, la un moment dat, după strofa a doua se intercalează o alta cu acest cuprins:

În zadar La Plata mână
Sânta-i mare argintoasă
Prin câmpii întunecoasă,
Prin pădurile bătrâne.

Strofa era introdusă în momentul evocării unor peisaje foarte deosebite ale pământului. Eminescu renunţă însă, în cele din urmă, la ea. De ce? Pentru că i se părea că este un surplus nemotivat de configuraţia totalitară a operei. Care este criteriul care îl face pe Eminescu să selecteze, printre notele diferite pe care le aşterne pe hîrtie, pe acelea menite să rămână în forma definitivă a poeziei? Criteriul este, fără îndoială, sentimentul propriei sale opere ca totalitate. Nu se poate deci spune că o poezie are limite fluctuante, arbitrare, hotărâte numai de actul de voinţă al artistului. În însăşi natura inspiraţiei, în celula germinativă care se dezvoltă în corpul operei întregi, sunt cuprinse toate indicaţiile cu privire la întinde-

rea și la forma generală a operei viitoare, așa cum în celula care dă naștere unui organism animal sunt conținute toate indicațiile alcătuirii viitoare a acestui organism, ba poate chiar a întregului său destin.

Dar această problemă a limitelor în artă scoate în evidență numai una din obiecțiile care au putut fi aduse înțelegerii artei ca totalitate. O altă observație care s-a făcut este aceea în legătură cu paralelismul formei închise și a formei deschise în artă. Vizualitatea omenească, spune Wölfflin, se dezvoltă într-un ritm făcut din două tacturi: necontenit ochiul omului a văzut sau conturul obiectelor, sau mai degrabă pata de culoare cuprinsă în acest contur. Obiectele în alăturarea lor le-a văzut fie separat, fie, dimpotrivă, contrase și amestecându-se, confundându-se într-o impresie unitară. Dar pentru a înțelege bine ce sunt aceste forme închise și deschise ale artei, comparați, de pildă, un templu grec cu o catedrală gotică: într-un templu grec ne impresionează conturul bine stabilit. Într-o catedrală gotică ne impresionează elanul săgeții către nemărginire; în genere, întreaga suprafață de contact a monumentului cu mediul este parcă fluidizată aci într-o vibrație continuă. Mulțimea ornamentației dă ca un fel de clocot al formei în întâlnirea ei cu ambianța. Este ceva neînchegat în clocotul formal al unei catedrale gotice, care ne dă dreptul de a vorbi despre ea ca despre o formă deschisă, în comparație cu forma închisă, bine închegată, a unui templu grec.

Perechea aceasta de concepte a fost aplicată și la literatură. Și aci sunt forme închise, perfect conturate, bine subliniate, întocmind o unitate spațială, cum sunt sonetele, glosele etc., care stau înca într-un contrast evident cu formele deschise ale artei. Iată, de pildă, o poezie de Eminescu, care ar putea fi citată drept un exemplu de formă deschisă: *Peste vârfuri trece luna*, care termină cu strofa:

De ce taci, când fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn.
Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată?

Întrebarea nostalgică de la sfârșitul poeziei reclamă un răspuns, dar poetul nu-l formulează el însuși. Răspunsul nelămurit parcă se întocmește în noi sau nu se întocmește deloc, glasul codrului este ca o concentrare a unei enigme a tăcerii, o întrebare care-și cere zadarnic răspunsul; forma este deschisă. Perechile wölffliniene de concepte au fost extinse la descrierea tuturor fenomenelor de artă. Dar se pune întrebarea: nu cumva arta ca totalitate se potriveș-

te, de fapt, numai formelor închise? Nu cumva este just a spune că reprezintă o configurație totalitară numai formele închise ale artei, iar nu şi formele ei deschise?

La această întrebare se poate răspunde că limitele puternice ale templului grec, ca şi ilimitarea săgeţii gotice sau a întrebării nostalgice care expiră în accentul vag, neliniştitor, pe care l-am întâmpinat în cântecul lui Eminescu, sunt și ele elemente componente în armonia unei totalități. Numai prin ilimitare se constituie în aceste din urmă cazuri armonia totală a bucăţii. Ar fi o greşeală să considerăm că numai formele închise sunt totaluri organice și că cele deschise n-ar aparține aceleiași categorii. Totalitatea nu înseamnă neapărat limite precise. Atunci când am încercat să stabilim noțiunea ei, am văzut că totalitatea înseamnă altceva, și anume acel fel de a fi al lucrurilor în care părțile, elementele, aspectele particulare sunt determinate de configurația generală a operei. Nu încape însă îndoială că și în cazul unor opere de forme închise și în cazul unor opere de forme deschise, întâmpinăm aceeași determinare finalistă a părților prin ansambluri. Dacă poezia lui Eminescu expiră în accentul ei nostalgic, este că așa o cere întregimea bucății, și o analiză minuțioasă, urmărind polifonia operei, poate pune în lumină multiplele corespondențe care leagă acest final de tot ceea ce îl produce, îl determină și îl comandă. Catedrala gotică, la rândul ei, prezintă suprafața ei vibrantă sau se înalță într-un elan nelimitat cu săgeata ei, pentru că așa cere întregimea operei. Catedrala gotică este deci, și ea, o totalitate, pentru că fiecare din amănuntele ei este determinat de ideea generală pe care opera o realizează. Este probabil deci că se comite o eroare sofistică atunci când se confundă totalitatea cu limitarea. Totalitatea poate să fie limitată sau ilimitată. O operă de artă însă, și într-un caz și în celălalt, rămâne o totalitate, adică una din acele întocmiri în care ansamblul determină părțile.

Dar iată, în al treilea rând, observația că totalitățile artistice ar fi de două feluri: numai una din aceste totalități ar fi organică. Teoria totalității organice, așa cum ea culminează în estetica lui Kant, s-ar potrivi, de fapt, numai unui anumit tip de opere artistice. Alături de operele artistice de tipul totalității organice ar exista opere de tipul totalității matematice. Iată, de pildă, două mari opere ale literaturii universale, *Divina Comedie* a lui Dante și *Faust* de Goethe. *Divina Comedie* are structura regulată a unui cristal, limitele ei sunt fixate de o proporționalitate matematică. Opera este făcută din trei mari părți: *Infernul, Purgatoriul, Paradisul*. Fiecare din aceste părți este făcută dintr-un anumit număr

de cântece: *Infernul* are 34, *Purgatoriul* și *Paradisul au câte* 33, în total 100 cântece. Fiecare cântec este scris în strofe de câte trei versuri, la care se adaugă câte un vers la sfârșitul fiecăruia. Este o simetrie perfectă, matematică; totul este clădit pe multiplii de 3: sunt trei părți, 33 de cântece, cu excepția *Infernului*, care are un cântec în plus, acela care completează numărul 100 și corespunde versului pe care poetul îl adaugă, pentru a putea încheia ciclul rimelor, la sfârșitul fiecărui cântec. Opera se întocmește deci în totalitatea ei după o proporție matematică. Alta este natura totalității într-o operă ca *Faust* de Goethe. Aci nu mai este respectată, ca la poetul romantic, o proporție matematică, ci ea se extinde și se rotunjește când ideea operei se întregește, când eroul înfățișat ajunge la istovirea problemelor destinului lui. S-ar spune că Dante își desăvârșește opera punând substanța poetică pe care o avea la dispoziție într-un calapod exterior preexistent, în timp ce Goethe își întregește opera atunci când se istovește ideea ei internă. Adeseori s-a făcut observația că este o trăsătură a inspirației și artei romanice înțelegerea formei ca un ansamblu de condiții exterioare, la care opera trebuie să găsească adaptările ei, în tiparul cărora ea trebuie să se toarne. Ar fi, dimpotrivă, o caracteristică a artei nordice, germanice, această înțelegere a artei ca produsul unei creșteri, a dezvoltării dintr-o celulă germinativă. Sunt două concepții care au în trecut o lungă tradiție: concepția artei ca totalitate matematică, a formei exterioare care cuprinde în ea, domină, disciplinează, încadrează și rotunjește un conținut (vechea concepție care descinde din mistica numerelor a lui Pitagora) și concepția operei ca rezultatul unei creșteri organice, pe care artistul caută s-o realizeze într-un material dându-i unitate tocmai prin unitatea concepției care se întrupează în el (concepția misticii macrocosmului). Două concepții cu două tradiții deosebite. Înțelegerea artei ca totalitate organică nu cumva se potrivește numai unuia dintre aceste tipuri artistice? Nu cumva numai despre o anumită formă de artă s-ar putea vorbi ca despre o totalitate organică, iar nu despre orice formă a artei? Aceasta este o altă întrebare și poate o altă obiecție.

Dar acestei obiecții i se poate răspunde, menținând valabilitatea generală a înțelegerii artei ca totalitate organică. *Divina Comedie* este desigur un cristal cu fațete regulate, cu raporturi măsurabile, geometrice, între părțile ei. Dar concepția aceasta a formei în *Divina Comedie* să fie oare un simplu calapod exterior? Forma să fie aci un simplu factor exterior, indiferent la conținutul pe care artistul îl imprimă materialului său, constrângându-l să intre în această formă printr-o hotărâre arbitrară a voinței sale? Cred că nu se poa-

te răspunde afirmativ la această întrebare. Înţelegerea formei în *Divina Comedie* este strâns legată de natura viziunii lui Dante. Dante este un om medieval. Pentru el universul este o ierarhie. Sus stă Dumnezeu, apoi îngerii, apoi umanitatea, dispusă şi ea pe mai multe trepte. Universul medieval este un univers ierarhic şi geometric, şi forma *Divinei Comedii* corespunde înţelegerii de viaţă, sentimentului lumii şi al vieţii, al unui om medieval. Nu un calapod extern, rece, indiferent, ales fără motiv, impus prin arbitrar, este forma lui Dante, ci corespondentul unei viziuni despre lume. Şi aci trebuie deci să constatăm acea adâncă interpenetraţie a formei şi fondului, care alcătuieşte una din caracteristicile oricărui organism, căci orice organism manifestă această întrepătrundere adâncă a suprafeţei vizibile cu cuprinsul nevăzut. Ceea ce apare este în organism un produs a ceea ce se ascunde. Şi din acest punct de vedere este dar limpede că nu au dreptate gânditorii care vor să limiteze înţelegerea artei ca totalitate numai la o anumită clasă de opere de artă.

Examenul diferitelor obiecţii care s-au adus concepţiei artei ca totalitate organică ne îndreptăţeşte să menţinem valabilitatea acestei înţelegeri. Desigur, un anumit sentiment modern al relativităţii lucrurilor se declară neîmpăcat cu înţelegerea aceasta a artei ca organism. Arta, se spune, este un produs al activităţii omeneşti. Cum poate arta să obţină lucruri deopotrivă cu natura? Răspunsul este că împrejurarea aceasta alcătuieşte tocmai misterul şi rangul excepţional al activităţii artistice printre celelalte forme ale productivităţii omeneşti.

IV
PROBLEMA IMANENȚEI SPIRITULUI

A. DIFICULTĂȚILE METAFIZICII TRADIȚIONALE

Grație unor împrejurări mentale pe care nu putem să le urmărim mai de-aproape aci, s-a format în conștiința omenească ceea ce aș numi reprezentarea ambiguității realului, adică reprezentarea că realitatea, așa cum este dată în experiența noastră, are o îndoită semnificație și este dispusă în două planuri: un plan care ascunde pe un al doilea; un plan al lucrurilor de care putem lua cunoștință prin simțuri și un altul pe care-l presupunem acționând în dosul celui dintâi și determinându-l. Foarte de timpuriu s-a constituit această reprezentare a minții noastre, potrivit căreia lumea ar avea o structură adâncă. S-a socotit că planul invizibil este mai important decât planul aparent, în înțelesul că aparențele nu fac decât să traducă planul invizibil și că ceea ce se întâmplă în acesta nu este decât rezultatul unor acțiuni care au loc în planul adânc. Acest plan invizibil, conceput ca o materie mai subtilă, deopotrivă cu aerul sau cu gazul care alcătuiește răsuflarea omului și a celorlalte animale, este presupus de popoarele primitive că străbate întreaga creație, toate lucrurile acestei lumi și că materia aceasta subtilă este pricina tuturor întâmplărilor de care simțurile noastre

iau cunoștință în planul vizibil al realității. Această materie subtilă, străbătând întregimea universului și determinându-l din planul ei profund, primește la popoarele primitive când numele de *„orenda“*, când numele de *„mana“*. În celebra sa lucrare asupra vieții religioase a primitivilor, sociologul Durkheim a descris, după relațiile călătorilor în țările exotice, cu mare lux de amănunte, aceste reprezentări ale primitivilor în legătură cu materia subtilă care străbate întreaga creație.

Este interesant de observat că reprezentările de mai târziu ale metafizicienilor nu fac decât să reia, să dezvolte sau să raționalizeze această reprezentare primitivă, care, din pricina perseverării ei de-a lungul mileniilor și prin toate formele de cultură ale omenirii, ar merita să fie socotită drept o idee normală a speței omenești. Să ne gândim, de pildă, la idealismul platonic. Evident, reprezentarea unei realități care determină dintr-un plan invizibil formele și evenimentele lumii vizibile nu mai este explicată prin ipoteza, oarecum grosolană, a primitivilor, cu privire la o materie deopotrivă cu răsufletul omului. Reprezentarea primitivă s-a spiritualizat la Platon și a pierdut mai multe din determinările ei. Platon nu mai gândește material realitatea invizibilă, al cărei reflex alcătuiește realitatea vizibilă. Dar Platon, ca și cugetătorii primitivi, închipuie realitatea tot ca fiind dispusă pe două planuri, unul vizibil și altul invizibil, cel din urmă determinând pe cel dintâi. Se știe că, pentru Platon, obiectele experienței nu sunt decât reflexul ideilor existând într-o sferă superioară. Vechea reprezentare primitivă și-a pierdut deci însușirile materiale pe care i le atribuiau primitivii, dar schema însăși a unei lumi dispusă pe două planuri, dintre care cel invizibil determină pe cel vizibil și este, ca atare, mai important decât acesta, se păstrează și la Platon. Planul vizibil este perceptibil prin simțuri; planul invizibil, prin operațiile inteligenței. Aceasta este ideea nouă pe care o adaugă Platon vechii moșteniri. Simțurile însă sunt izvoare ale erorii. De aceea, despre lucrurile experienței nu putem avea decât reprezentări eronate. Pentru a ajunge la adevărul lucrurilor trebuie, prin operațiile inteligenței, să depășim lumea simțurilor, ajungând la esențele ideale care stau înapoia obiectelor perceptibile și le determină pe acestea în felul cum un obiect real determină reflexul lui.

Mai târziu s-au adăugat note noi pentru definirea celor două planuri ale realității. S-a spus, de pildă, că planul vizibil, acela al experienței lucrurilor materiale, este domeniul mecanicității. Aci lucrurile se înlănțuiesc după raporturi de cauzalitate mecanică: o cauză determină efectul ei, care, devenind cauză la rându-i, poate

determina un alt efect, și așa într-o serie nesfârșită. Dincolo, în planul invizibil, în planul ideal, momentele componente se înlănțuiesc după raporturi finale. Ceea ce se întâmplă acolo este voit de o inteligență superioară.

Toate aceste reprezentări cu privire la constituția realității au fost primite de creștinism, care le-a organizat în forma unei concepții dualiste a lumii. Ceea ce a câștigat creștinismul și ceea ce el a vehiculat din moștenirile mai vechi ale Antichității sau din cele arhaice ale omenirii întregi, explică faptul că multă vreme metafizica tradițională a fost o metafizică dualistă. Iată, de pildă, marele sistem metafizic al lui Descartes și multe din sistemele metafizice care derivă din el admiteau existența a două substanțe: *cugetarea* și *întinderea*. În această dualitate de planuri recunoaștem, fără îndoială, ceva din reprezentările străvechi ale omenirii cu privire la ambiguitatea realului și din vechiul dualism platonician, care opunea materiei întinse a simțurilor lumea ideilor. Iată cât de stăruitoare, cât de adânc înrădăcinate, au rămas până târziu reprezentările cu privire la dualitatea de planuri care compune realitatea.

De la o vreme a trebuit însă să se recunoască dificultatea tuturor sistemelor metafizice dualiste, așa cum s-au construit ele pe vechiul fond de reprezentări metafizice al umanității și din afluxul pe care l-au primit atât din lumea cugetării vechi cât și din aceea a cugetării creștine. Dificultatea sistemelor metafizice dualiste provenea din fapul că ele nu puteau să explice bine chipul în care cele două substanțe postulate se influențează între ele. Substanța, după definiția pe care a dat-o mai târziu Spinoza, este ceea ce există în sine și prin sine. Dar este un fapt de experiență că substanța întinsă, substanța materială, influențează substanța spirituală, gândisă, substanța materială, influențează substanța spirituală, gânditoare. Nu primim noi toată ziua impresii de la lumea materială exterioară? Pe de altă parte, substanța gânditoare, spiritul, nu influențează ea substanța materială? Nu avem oare posibilitatea să ne decidem după motive intelectuale și să acționăm în așa fel încât să intervenim în cursul dezvoltării fenomenelor materiale? Putem apoi fabrica obiecte, putem da o formă sau alta lucrurilor materiale, putem să oprim cursul unor evenimente sau putem să-l dezlănțuim. Cum este posibilă însă această influențare reciprocă a celor două substanțe, dacă substanța este ceva care există în sine și prin sine? Dacă evenimentele spiritului sunt produsul acțiunii unor obiecte materiale, atunci înseamnă că substanța spirituală nu există în sine și prin sine, ci că ea e determinată de cealaltă substanță. Dacă putem interveni în cursul fenomenelor materiale sau dacă putem crea obiecte, atunci substanța materială nu există în sine și prin

sine, ci există determinată de altceva. Descartes nu tăgăduiește posibilitatea celor două substanțe să se influențeze reciproc. El admite chiar, în cazul omului, un loc anumit, determinat fiziologic, glanda pineală, în care s-ar petrece contactul dintre substanța gânditoare și cea materială și în care s-ar produce transmisiunea mișcării emanate de la substanța spirituală în cea materială și invers. Dar, admițând posibilitatea influențării reciproce a celor două substanțe, Descartes tăgăduiește caracterul însuși al substanței, adică însușirea ei de a exista în sine și prin sine.

Mai târziu, dacă examinăm filosofia lui Kant, adică evenimentul cel mai de seamă al gândirii moderne, constatăm că situația se repetă. Kant a fost unul dintre aceia care au dat lovituri mai puternice vechii matafizici tradiționale, dovedind falsitatea problemelor pe care și le punea. Una din cele mai geniale descoperiri ale lui Kant a fost aceea a antinomiilor cugetării. El a arătat, în adevăr, că mai toate vechile probleme ale metafizicii comportă răspunsuri contradictorii. Așa, de pildă, se poate gândi lumea ca infinită sau ca finită; putem gândi că lumea are originea stabilită în trecut sau putem să gândim că ea există în eternitate ș.a.m.d. Dar, oricât de puternic și redutabil adversar al vechiului sistem metafizic ar fi fost Kant, oricât vechea gândire metafizică a vechiului regim ar fi ieșit ruinată după critica pe care el i-a aplicat-o, ceva din străvechea reprezentare a ambiguității realului se păstrează și la Kant. Și aci există o realitate mai importantă, care stă înapoia realității dată în experiența noastră. Această realitate a unui plan mai profund este „lucrul în sine“, care, afectând organizația noastră psihofizică, produce reprezentările experienței noastre. Prin urmare și în kantism ar exista o dualitate de planuri, numai că influența planului profund al realității s-ar găsi, față de planul lucrurilor date în experiență, într-un raport de anterioritate. Raportul între cele două planuri este de succesiune. Planul profund, real este cauza celuilalt plan și este deci un factor anterior în timp. Astfel, raportul străvechi, gândit spațial și simultan în reprezentările primitivilor și ale metafizicii mai vechi și mai noi, devine un raport succesiv în filosofia kantiană. Dar kantismul n-a izbutit nici el să întreacă dificultatea de care s-au izbit toate metafizicile tradiționale, pentru că sistemul kantian a lăsat și el neexplicată posibilitatea trecerii de la planul real al lucrului în sine, la planul impresiilor date în experiență. În adevăr, Kant arătase că impresiile noastre se organizează după mai multe forme ale intuiției și înțelegerii, iar, printre acestea din urmă, după forma timpului și a cauzalității. Relațiile temporale și acele dintre cauză și efect nu reprezintă deci, după părerea lui

Kant, înlănțuiri reale dintre lucruri, ci mai degrabă un mod al nostru de a organiza impresiile noastre cu privire la realitate. Dar dacă timpul și cauzalitatea sunt numai forme prin care organizăm impresiile noastre, atunci nu se poate admite că lucrul în sine, *„das Ding an sich*" al lui Kant, ar fi cauza impresiilor noastre situată în timp înaintea lor, deoarece timpul și cauzalitatea valorează înăuntrul experienței, dar nu și în trecerea de la izvorul experienței la experiență. Observația aceasta a fost făcută curând după apariția scrierilor critice ale lui Kant și a fost una din acelea care au contribuit, și atunci și mai târziu, la slăbirea kantismului, oricâtă importanță și valoare trebuie să-i recunoaștem în ceea ce privește asigurarea bazelor filosofice ale științei moderne. Astfel, greutatea esențială a metafizicii vechi nu a fost înlăturată nici de kantism; pe o cale subreptice, ea a reapărut chiar în sânul kantismului.

S-a făcut și o altă încercare de a elimina dificultatea metafizicii tradiționale dualiste care lăsa neexplicată posibilitatea substanțelor de a se influența reciproc. Această încercare, mai veche decât kantismul, dar pe care am lăsat-o la urmă, pentru că de expunerea acestei încercări leg desfășurarea ulterioară a gândirii, a dat-o monismul spinozist, care a imaginat o cale foarte ingenioasă de a scăpa de dificultățile dualismului, pe care el le-a înțeles cu multă limpezime. Spinoza spune: Nu există două substanțe, căci dacă ar exista două substanțe în lume, atunci una s-ar limita prin cealaltă, și substanțele n-ar mai fi substanțe. Nu numai că nu se poate înțelege cum se influențează cele două substanțe una pe alta, dar — observă Spinoza cu multă subtilitate — nici nu putem imagina existența a două substanțe. Este contradictoriu de a vorbi de două substanțe, căci o substanță nu poate să existe decât în sine și prin sine. De aceea, conchide Spinoza, nu există decât o substanță, Dumnezeu sau natura, *Deus sive natura*. Dar această substanță unică are două moduri de a se manifesta: întinderea și cugetarea. Evenimentele care se petrec în substanță se pot urmări în cele două atribute ale acestei substanțe unice. Și, în adevăr, ipoteza lui Spinoza explică un fenomen important, care rămăsese nelămurit în vechile metafizici dualiste, și anume paralelismul psiho-fizic. Este un fapt de observație curentă că, la orice modificare în corpul omului, corespunde o modificare în spiritul lui. Dar paralelismul psiho-fizic, pe care în fond îl lăsase neexplicat cartezianismul, pentru că nu puteam înțelege cum cele două substanțe, fiind substanțe, pot totuși să lucreze unele asupra celorlalte, devine deodată explicabil în sistemul lui Spinoza, care admite existența unei singure substanțe, manifestându-se însă în cele două atribute deosebite ale lui. Starea organismu-

lui și starea sufletească corespunzătoare sunt deci stările aceleiași substanțe, a naturii pe care Spinoza o identifică cu Dumnezeu, dar pe care noi le privim din perspective și în fațete deosebite.

Spinozismul ocolește deci dificultatea esențială a metafizicilor tradiționale, și importanța lui a fost din cele mai mari în dezvoltarea cugetării moderne către țintele ei științifice mai noi. Mai întâi, spinozismul ruinează totalmente magia Renașterii. În Renaștere se credea în posibilitatea acțiunii spirituale de a obține efecte materiale. Să ne reamintim magia lui Faust sau doctrinele unor gânditori ai Renașterii, ca Agrippa von Nettesheim sau ca atâția dintre ceilalți magicieni ai Renașterii. Ideea că prin acțiuni spirituale poți obține efecte materiale, ideea, cu alte cuvinte, că substanțele se pot influența între ele, devine imposibilă după spinozism. Împrejurarea reprezintă un progres imens în pozitivarea mentalității omenești. Este drept deci că Spinoza merită să fie recunoscut drept unul din oamenii care au ajutat mintea omenească să facă un salt mai mare către scopurile dezvoltării ei moderne.

Dar cu toate că spinozismul a avut această importanță și cu toate că el izbutește să întreacă dificultatea cea mai de seamă a vechii metafizici dualiste, spinozismul nu dă totuși socoteală de o altă ordine de fapte. Așa, de pildă, el lasă neexplicat faptul cum se produce și ce semnificație metafizică poate să aibă o expresie umană. Când vorbesc despre „expresie umană“, iau cuvântul în sensul larg al unei științe generale a expresivității: expresia figurii, expresia întregului corp, expresia în vorbire etc. Dar să mă reduc la expresia fizionomiei. Observăm, de pildă, o figură omenească și ni se pare a recunoaște în ea blândețe, toleranță, bunăvoință umană sau, dimpotrivă, răutate, spirit agresiv, șicanator, antisocial, bestial. Cum este posibil faptul expresiei omenești? Aci n-am de-a face cu aceeași realitate privită din două perspective. Nu schimbăm perspectiva pentru ca o dată să vedem figura ca un obiect pur material și apoi, în dosul acestei fețe, să vedem scânteind omenie sau abjecție și bestialitate. Dimpotrivă, semnificația spirituală este aci topită în aspectul material. Spiritul este aci imanent materiei. Chiar un obiect fabricat are o expresivitate. Sunt obiecte grosolane, făcute de un cârpaci, dar sunt și creații delicate, care conțin frumusețe artistică. Meșterul care a lucrat grosolana ciubotă sau delicatul pantof Louis XV a depus o expresivitate deosebită în opera lui. Nu este adevărat că privesc obiectul din două perspective. Aci am de-a face mai degrabă cu o interpenetrație profundă a materiei și a spiritului, care a transformat această materie și i-a dat o anumită valoare și o anumită expresivitate. În sfârșit, pentru a cita cazul cel mai înalt al

expresiilor, iată operele de artă care sunt încărcate de semnificație spirituală. Nici operele de artă nu sunt cu putință a fi înțelese ca lucruri privite din două perspective, ci și ele sunt exemple care pot ilustra această posibilitate a imanenței spiritului în materie.

Spinozismul nu ține socoteală de aceste fapte de experiență. De aceea este foarte semnificativ că spinozismul n-a dat o estetică. Nu există o estetică spinozistă și nici nu poate exista, pentru că spinozismul nu se oprește în fața faptului expresivității, adică în fața acelor fapte de experiență în care materia și spiritul nu sunt manifestări paralele, ci profund interpenetrante. La sfârșitul lungii dezbateri înfățișată aci, una din problemele pe care a trebuit să și le pună cugetarea omenească a fost problema imanenței spiritului, a treia întrebare filosofică a esteticii.

Pentru a înțelege cum poate fi spiritul imanent materiei, trebuie să ne referim la acele aspecte în care împrejurarea aceasta se produce într-un mod eclatant, adică tocmai la aspectele frumuseții și ale artei. Ne găsim deci în fața unui alt moment în care nevoile speculației moderne impun problema estetică în primul plan al cercetării. Să ne întrebăm deci ce concluzii depune estetica față de aceste noi întrebări ale cugetării.

B. SCHELLING ȘI HEGEL

Filosofii care s-au însărcinat să dezvolte ideea imanenței spiritului în materie, să dreseze imaginea unei lumi pătrunsă în toate punctele și detaliile ei de forța și semnificația spiritului, au fost marii gânditori romantici din succesiunea lui Kant. Unul dintre cei mai de seamă este, fără îndoială, Schelling. Am evocat și mai înainte măreţul sistem al filosofiei identității. După această filosofie, totul se găsește contopit în Absolut, în Dumnezeu. Schelling reia aci o idee mai veche, ideea acelei coincidențe a opozițiilor, expresie cu care, încă de la sfârșitul Renașterii, Nicolaus Cusanus definise pe Dumnezeu. Dacă, în adevăr, Dumnezeu este Absolutul, atunci el nu poate fi limitat de nici un predicat, căci orice predicatizare este o limitare. Îndată ce unui subiect îi atașăm un predicat, îndată ce îl determinăm, îl particularizăm, negăm ceva despre el. Logica veche făcuse încă observația că „*omnis determinatio est negatio*". Absolutul este însă ceea ce scapă oricărei determinări. El nu este ceva în special, cu excluderea tuturor celorlalte predicate care ar putea să-i fie atașate. Absolutul cuprinde în sine toate predicatele posibile. El reprezintă o universalitate nepredicatizată, pentru că Absolutul

conține în sine toate posibilitățile, Absolutul sau Dumnezeu este „*coincidentia oppositorum*". Din acest Absolut, din Dumnezeu, Schelling, ca altădată Plotin, de a cărui filosofie propria sa gândire era atât de influențată, afirmă că pornesc două serii de evenimente: seria reală și seria ideală. Adevărul este că, potrivit sentimentului romantic de viață, Schelling era de părere că în nici un punct al universului nu avem realitate sau idealitate pură, ci întotdeauna îmbinări ale realității cu idealitatea. Spun că acest lucru corespunde sentimentului romantic de viață, pentru că acest sentiment respinge icoana unei lumi inerte, pur materiale, lipsite cu totul de semnificație. Romanticul resimte pretutindeni, în întregimea vastă a naturii, o viață ascunsă pulsând sub înfățișările aparente ale naturii. Acestui sentiment romantic de viață îi dă expresie Schelling atunci când, în sistemul identității, afirmă că în orice punct al universului avem o îmbinare a realității cu idealul. Numai că dozarea acestor două elemente este în fiecare punct deosebită pentru el. Există o serie în care realitatea predomină și una în care predomină ideea. Seria reală posedă gradul cel mai mare de realitate în materie. Materia reprezintă punctul cel mai real în seria reală. Evident, în concepția panteistă a lui Schelling, nici materia nu este lipsită cu totul de idealitate, căci nu există nimic mort, lipsit cu totul de orice semnificație. Gradul cel mai înalt al seriei reale, acela în care realitatea este mai pătrunsă de ideal, este pentru Schelling lumina. Între materie și lumină există un punct în care realitatea cu idealitatea se echilibrează în cuprinsul seriei reale, și acest punct îl ocupă organismul animal. Dincolo, în seria ideală, avem de-a face cu diferitele produse ale culturii omenești. Gradul cel mai înalt de idealitate în seria ideală îl ocupă știința sau filosofia. Știința sau filosofia este acea îndeletnicire a spiritului care folosește mai puțină realitate, aceea care lucrează cu mijloacele pur spirituale ale conceptelor. Gradul cel mai mare de realitate în seria ideală îl ocupă acțiunea omenească, fapta omului, voința. Între aceste două extreme ale seriei ideale există însă un punct în care idealul și realitatea se echilibrează, în care idealul are gradul cel mai mare de realitate, și acest punct este ocupat de operele artei.

Opera artistică ocupă deci, în interiorul seriei ideale, un loc analog cu acela pe care, în interiorul seriei reale, îl ocupă organismul. Analogia dintre organismul animal și artă o cunoaștem însă din capitolele anterioare și știm că ea alcătuiește o veche reprezentare a doctrinei filosofice, reprezentare pe care am semnalat-o și în timpul Antichității și mai târziu, până când, din substanța acestei analogii, Kant construiește *Critica puterii de judecată*.

În ce chip izbutește arta să realizeze această fuziune perfectă între realitate și idealitate? Aci expunerea noastră trebuie să țină socoteala nu numai de acel tratat în care Schelling a expus filosofia sa generală, ci și de lucrările sale propriu-zis estetice, printre care numărăm dialogul *Bruno*, de la 1802, apoi cuvântarea sa electorală, de la 1807, asupra raporturilor dintre artele plastice și natură, dar mai cu seamă de vastul său tratat de filosofie a artei, care reprezintă sinteza prelegerilor sale ținute la Iena între anii 1803–1805, cunoscute mai întâi de publicul intelectual din Germania, prin circularea manuscrisului, și tipărit ca operă postumă mai târziu. Aci, în această scriere, în care sunt reluate afirmațiile principale din *Filosofia identității*, dar în care sunt date și alte multe observații cu privire la diferitele opere artistice din istoria mai veche și mai nouă a artei, ni se arată că arta izbutește să-și împlinească programul său de sintetizare a idealității cu realitatea, asumându-și marile mituri ale omenirii. Materia proprie a artei o oferă mitologia, spune Schelling, căci ce sunt miturile decât tocmai cazuri de sinteză a realității cu idealitatea? Miturile sunt niște întâmplări gândite concret, gândite însă ca având o semnificație ideală. Materia proprie artei o oferă deci mitologia.

Această vedere cam specială, pe care ar fi putut-o primi vechii poeți clasici sau clasicizanți, aceia care se nutreau îmbelșugat din izvorul vechii mitologii, dar care apare destul de inacceptabilă cititorului modern, este extinsă de Schelling atunci când vedem că, printre mituri, el trece și figuri sau întâmplări ca acelea care sunt cuprinse în *Don Quijote* al lui Cervantes sau *Regele Lear* al lui Shakespeare. Prin urmare, noțiunea de mit este ceva mai largă la Schelling decât ar putea să pară în primul moment, și ideea sa devine mai ușor de primit o dată cu această lărgire a conceptului. Interesant, mai departe, este că pentru Schelling frumusețea absolută și frumusețea adevărată nu este decât aceea a Divinității, a indiferenței absolute, adică a acelui punct în care coincid toate opozițiile, în care fuzionează toate predicatele. Frumusețea lucrurilor în natură, dar mai cu seamă frumusețea artei, nu este pentru Schelling decât o frumusețe prin participare. Întocmirile artei nu sunt frumoase decât întru cât amintesc perfecta armonie a contopirii seriei ideale cu seria reală în sânul Divinității.

Această nouă precizare amintește poziția antică a lui Platon, pentru care lucrurile erau frumoase numai întru cât participă și ne pun în legătură cu acea lume ideală căreia sufletul nostru i-a aparținut, din care s-a smuls, dar de care își amintește cu nostalgie. Dacă ne referim deci la distincția de o mare valoare sistematică, pe

care o face Ed. von Hartmann în *Istoria esteticii* între ceea ce el numeşte idealismul abstract şi idealismul concret, atunci avem dreptul să spunem că Schelling este un reprezentant tipic al idealismului abstract. Pentru întreaga şcoală idealistă în estetică, frumuseţea provenea din valorile de conţinut, din idealurile pe care ea le conţine. Aceste idealuri sunt însă topite în realitate, în soluţia idealismului concret, în timp ce, pentru soluţia contrarie, ele plutesc deasupra realităţii, într-o sferă transcendentă, iar lucrurile frumoase de pe pământ sau acele produse de hărnicia şi priceperea omului nu-şi merită acest atribut decât în măsura în care participă şi în care ne fac să ne întoarcem cu elan către lumea armoniilor transcendente. Este cazul pe care îl marchează Schelling în estetica sa.

Aş spune că, din punctul de vedere al problemei imanenţei spiritului, filosofia lui Schelling reprezintă o speranţă înşelată. Rolul său istoric ar fi fost să ne arate, în cazul artei, căreia el i-a consacrat partea cea mai preţioasă a cercetărilor sale, exemplul unei împrejurări în care realitatea este cu adevărat pătrunsă de idee. Pentru o asemenea demonstraţie parcă se pregătea întreaga dezvoltare a filosofiei lui Schelling, când, la un moment dat, printr-o întorsătură platonică a cugetării sale, aflăm că lucrurile sunt frumoase nu pentru că ele sunt pătrunse de forţa şi semnificaţia ideii, pentru că ele realizează armonia către care părea să se silească întreaga creaţie dezbinată în atâtea din punctele ei, ci lucrurile sunt frumoase, afirmă el, pentru că participă la o armonie care depăşeşte sfera realităţii naturale şi a produselor omeneşti.

Această insuficienţă a filosofiei lui Schelling încearcă a fi corectată de către contemporanul său Hegel. Nu se poate vorbi despre estetica lui Hegel fără să amintim măcar în parte bazele generale ale filosofiei lui. Aceasta nu este însă un lucru dintre cele mai uşoare. Hegel este unul dintre filosofii care au determinat într-un chip mai profund şi mai hotărâtor întreaga cugetare europeană în epoca următoare lui. El este autorul acelei istoricizări a realului, care însemna la vremea ei o noutate atât de mare. Nici filosofia clasicilor, a lui Descartes şi a cartezienilor, nici filosofia lui Kant, nu ţinuse seamă da factorul „timp" în realitate. Când citim pe Descartes sau Spinoza, avem impresia că acolo este studiată o realitate în afară de timp. În filosofia altor romantici, a lui Schelling, de pildă, emanaţia realităţii din punctul indiferenţei absolute nu este un proces temporal. Procesul emanatist nu este un proces istoric. Schelling n-a izbutit să ne dea o filosofie a istoriei lumii, după cum nu izbutise s-o facă nici Plotin în Antichitate, un alt filosof care folosise schema emanatistă a ipostazelor succesive, dar nu istorice. Hegel este cel

dintâi gânditor care introduce timpul în icoana lumii. De aceea se poate spune cu drept cuvânt că el istoricizează icoana lumii. Hegel izbutește să facă lucrul acesta pentru că el este unul din oamenii care au asimilat mai profund experiențele contemporane cu el, experiențele acelei epoci răsturnătoare ale unor stări vechi și instauratoare ale unora noi, ale epocii următoare Revoluției franceze, în care timpul putea apărea cu drept cuvânt drept cel mai important în întreaga alcătuire a lumii. Timpul este stăpânul nostru, o simțim în fiecare moment, fie că ne bucurăm, fie că ne doare acest lucru. Suntem sclavii timpului, nu putem să ne smulgem de sub legea lui. Epoca noastră, atât de asemănătoare cu aceea a Revoluției franceze, ne face s-o simțim în fiecare moment. Este de presupus deci că și în sintezele filosofice care se vor încerca de aci înainte, ca altădată în filosofia lui Hegel, ideea de timp va reapărea cu vechiul ei rol.

Imaginea lumii pe care o schițează Hegel în ansamblul operelor sale prezintă un univers străbătut de spirit, deci un univers imanentist, care se silește necontenit să ia posesie de sine însuși. Debitor și el sentimentului romantic al vieții, Hegel împărtășește, cu ceilalți filosofi romantici, părerea că nu există punct mort, materialitate cu totul inertă și opacă, ci că totul este pătruns de viață și semnificație spirituală. Dar spiritul, care este prizonier în teaca materială a universului, tinde să se elibereze, să se cunoască pe sine însuși și, în acest fel, să realizeze esența lui profundă. Esența profundă a spiritului este libertatea. Întregul univers se silește deci către libertate. Cu toții, toate sufletele înrudite pe care le putem semnala până în colțurile cele mai obscure ale naturii, suntem ostașii acestei trude, acestei lupte necontenite pentru libertate. Dar spiritul realizează libertatea, cunoscându-se pe sine, căci aceasta este esența libertății: ești liber când știi că ești liber. Sclavul, apăsat de lanțurile cele mai grele, prizonierul azvârlit în hruba cea mai întunecoasă, este încă un om liber, pentru că el nu ignoră condiția lui. A ști că ești liber este garanția supremă a libertății. Poate cineva să te înjosească oricât și, cu toate acestea, să nu suprime conștiința libertății tale esențiale. În profunzimile cugetului tău poți continua a-ți afirma libertatea împotriva tuturor asupritorilor tăi. Aceasta alcătuiește măreața perspectivă a filosofiei lui Hegel.

Care sunt etapele pe care le străbate spiritul în tendința sa către libertate, care nu este altceva decât tendința câștigării libertății prin autocunoaștere? Spiritul, mișcat de această tendință, străbate serii felurite de triade. El urmează un mers dialectic. Este un alt rol al filosofiei lui Hegel de a fi descris cu o mare precizie procesul dialectic prin care înaintează lumea în întregimea ei și spiri-

tul către finalitatea libertății. Lumea înaintează prin lupte, prin contradicții. Lumea înaintează prin revoluții permanente. Acesta este mersul lumii, al naturii înainte de istorie și al istoriei după natură. Suntem cu toții ostașii revoluției eterne. Necontenit în noi se lichidează un trecut și necontenit câștigăm ceva pentru un viitor în care se sintetizează cuceririle contradictorii ale etapelor întrecute. Dezvoltarea prin teză, antiteză și sinteză marchează mersul dialectic al naturii și al istoriei. La început există spiritul, ființa, *„Das Sein"*, spune Hegel, dar spiritul se opune sieși, intră în luptă cu el însuși. Lupta împotriva ta însuți este marele factor al înaintării procesului cosmic și al procesului istoric. O simțim prea bine noi, oamenii, care nu putem înregistra nici un progres, nici o înaintare, decât în luptă cu noi înșine, în suferință, în durere. Opunându-se sie însuși, spiritul creează lumea din *„Sein"*, spiritul, luptând cu sine și depășindu-se pe sine, creează existența, produce *„das Dasein"*, până când spiritul se înțelege pe sine ca o parte a lumii ajunsă la conștiință, *„das Bewustsein"*. Acestor felurite etape dialectice ale procesului cosmic le răspunde o serie deosebită de științe. Știința ființei, dar, în același timp, și știința spiritului, este logica. Logica este știința conceptului și știința modului în care se dezvoltă conceptele, dar în același timp, este știința principiilor celor mai generale ale procesului universal. Procesele universului și ale gândirii sunt identice în filosofia lui Hegel. Logica este egală cu ontologia, spune Hegel, justificând astfel metoda speculativă pe care el o folosește. Spiritul are putință să extragă din propriul său fond și, prin simpla dezvoltare a ideilor sale, cunoștințe complete cu privire la dezvoltarea procesului universal, pentru că esența procesului ontologic, adică a procesului în legătură cu ființa, este deopotrivă cu esența procesului logic. Logica este, așadar, la Hegel, știința conceptului dar și știința principiilor generale ale lumii. Știința existenței, știința lui *„Dasein"*, ca antiteză a tezei, este făcută din toate științele naturii: fizice, chimice, biologice etc. Le urmează științele conștiinței, adică ale acelui moment din dezvoltarea procesului dialectic în care prin cunoașterea de sine ființa se cunoaște pe sine ca o parte a lumii. Acestei faze noi a conștiinței îi corespunde filosofia spiritului. Dar filosofia spiritului îl consideră și pe acesta în dezvoltarea lui dialectică. Spiritul poate să fie considerat în propria lui subiectivitate, și acestui obiect îi corespunde psihologia. Spiritul poate fi considerat apoi în obiectivarea lui, în instituțiile pe care le creează, în faptele pe care le produce în istorie. Aceste ipostaze obiective ale spiritului au drept corespondent diversele științe istorice și sociale. În sfârșit, spiritul în dezvoltarea lui atinge momen-

tul sintezei, când el se reflectă pe sine însuși într-un înveliș exterior, material, adică în creațiile artistice, și acestei noi poziții în dezvoltarea dialectică a spiritului îi corespunde estetica.

Vom încerca în paginile următoare să aducem noi contribuții la situarea artei în perspectiva sistemului idealist al lui Hegel, adică să vedem în ce chip, în lumina experienței artei și a frumosului, se prezintă la Hegel problema imanenței spiritului. Numai după ce vom face aceasta, vom confrunta rezultatele vechii speculații romantice și idealiste cu rezultatele mai noi ale filosofiei, pentru a ajunge la încheieri potrivite cu concluziile pe care vremea noastră le poate aduce problemei în fața căreia ne-am oprit.

C. HEGEL ȘI PROBLEMA IMANENȚEI SPIRITULUI ÎN ARTĂ

Studiind întreaga realitate și toate produsele spiritului sub categoria timpului, Hegel înțelege că arta, ca rezultat al puterii creatoare a omului, nu poate fi una și aceeași în toate momentele de viață ale oamenilor, că ea trebuie să aibă, cu alte cuvinte, o istorie, așa cum au toate formele de cultură. Creatorul istoriei artei trece și astăzi, cu multe îndreptățiri, Winckelmann, prodigiosul cercetător al artei vechi, care la jumătatea veacului al XVIII-lea dă, sprijinit pe o bună cunoaștere a artei cercetată de el în Italia și, mai cu seamă, la Roma, o descriere, cu multe elemente istorice, a artei vechi. Cu toate acestea, deși se puteau întemeia pe aceste cunoștințe, deși, pe de altă parte, făceau descoperirea relativității gustului estetic — o descoperire care nu stătea în posibilitățile oamenilor din veacul precedent — criticii veacului al XVIII-lea înțeleg că abaterea de la norma clasicismului poate să nu fie neapărat efectul unei decadențe, ci numai o altă formă a gustului estetic. Veacul al XVIII-lea nu ne-a dat totuși, cu toate acestea, o adevărată istorie a artelor. Abia către sfârșitul lui și abia la începutul veacului următor, frații Schlegel descriu istoria uneia din ramurile artei, istoria literaturii, în genere, și istoria poeziei dramatice în spcial.

Acela care, pentru prima dată, creează vastele perspective ale unei înfățișări istorice a întregului cuprins al artei omenești, așezându-le pe temeliile solide ale unei înțelegeri generale despre firea artei și frumosului, este Hegel în *Estetica* lui, o operă care a folosit prelegerile sale de la Universitatea din Berlin și a fost publicată abia după moartea filosofului, ca operă postumă, în 1834.

Arta este deci, după Hegel, o realitate istorică. Ea devine, se transformă neîncetat şi, evident, transformarea aceasta este supusă şi ea legii dezvoltării dialectice. În istoria tuturor artelor, Hegel lămureşte, ca şi în istoria altor forme ale activităţii spirituale, trei mari perioade: teza, antiteza şi sinteza. În cea dintâi din aceste perioade, care este ocupată de arta vechilor popoare ale Orientului şi de arta egipteană, manifestarea spiritului în materia sensibilă ia forma unei asociaţii exterioare dintre conţinutul spiritual şi materia sensibilă menită să-l manifeste. Cercetătorul şi contemplatorul de astăzi au sentimentul limpede, în faţa produselor artei asiro-babilonenilor, a medo-perşilor, a evreilor, a egiptenilor, că fuziunea dintre idee şi materia sensibilă este incompletă, că asociaţia dintre aceşti doi factori se face din exterior şi că cei doi factori nu ajung niciodată să se contopească perfect. Arta vechilor popoare ale Orientului este o artă de enigme, de alegorii, este, cu alte cuvinte, cum spune Hegel, o artă simbolică. Oricare din monumentele vechilor popoare ale Orientului are o semnificaţie ideală, dar o semnificaţie care nu pătrunde aparenţa şi nu se manifestă în ea într-un mod aşa de deplin încât contemplatorul să poată cuprinde conţinutul spiritual luând numai cunoştinţă de aparenţa externă care-l manifestă. Arta vechiului Orient este o artă enigmatică, care trebuie descifrată şi pe care nu o putem descifra decât atunci când suntem în posesia cheii acestor enigme pecetluite. Simţim că Sfinxul, de pildă, vrea să spună ceva. Acel ceva însă nu este destul de topit în aparenţa Sfinxului, în aşa fel încât, contemplându-l, să cuprindem şi intenţia artistului care l-a creat. Uneori putem avea impresia că semnificaţia lui ni s-a lămurit printr-un act de meditaţie a spiritului, aşa cum se cuprinde răspunsul unei ghicitori. Semnificaţia Sfinxului ni se predă deci altfel decât printr-un act imediat al spiritului, cum facem atunci când descifrăm din trăsăturile unei fizionomii cuprinsul emotiv pe care această fizionomie îl conţine. De asemenea, grădinile suspendate ale Semiramidei, sau felul în care se succed încăperile în labirintul de la Knossos, ori dimensiunile şi direcţiile piramidelor egiptene — toate acestea sunt produsul unei arte enigmatice, care poate fi lămurită, dar numai printr-o acţiune de meditaţie a spiritului, deosebită de aceea pe care spiritul o execută în momentele de facilitate ale contemplaţiei, operând în faţa altor produse ale artei.

Într-un al doilea moment dialectic, pe care îl ocupă arta Antichităţii greceşti, se produce fuziunea completă dintre idee şi manifestarea sensibilă. Manifestarea sensibilă este pătrunsă până în ultimul ei detaliu, până în amănuntele cele mai intime ale organizării

ei, de către ideea ei semnificativă. Nu este nimic mort, străin de intenția spirituală care l-a însuflețit pe artist într-o statuie greacă. Până în ultimul amănunt al statuii, până în tendoanele piciorului care vibrează nervos, trăiește ceva din viața spirituală care însuflețește întreaga statuie. Totul este pătruns de intenție spirituală, totul este vivificat. Din această pricină, dacă arta cea mai caracteristică a epocii simbolice, adică a popoarelor din Orientul apropiat, era arhitectura, care se potrivea atât de bine intenției enigmatice a vechilor artiști ai Orientului, arta cea mai caracteristică a grecilor este sculptura, în redarea frumosului corpului omenesc, pătruns, în toate detaliile lui și în întregimea aparenței sale, de intenție spirituală.

Acest frumos echilibru, care face din arta clasică consacrarea cea mai perfectă a intenției generale a artei, concepută ca manifestarea ideii într-o materie sensibilă, se alterează din nou în cursul perioadei următoare, care începe pentru Hegel o dată cu influența creștinismului, adică în epoca ocupată de arta romantică. Termenul „romantism" era atunci la începutul marii cariere căreia îi era destinat. Astăzi înțelegem multe și variate lucruri prin acest cuvânt. Atunci, în primele decade ale veacului al XIX-lea, termenul „romantism" era întrebuințat încă în semnificația lui inițială, adică de artă în legătură cu viața popoarelor romanice. În adevăr, popoarele care dețin conducerea culturii în epoca următoare prăbușirii Imperiului Roman și a receptării creștinismului de către popoarele europene, au fost popoarele produse de însoțirea vechilor moștenitori ai Romei cu triburile germanice, lățite în momentul acesta pe întreaga întindere a continentului nostru. Din aceste însoțiri au ieșit, în apusul Europei, popoarele romanice, creatoare ale artei celei mai expresive a timpului. În arta romantică, născută în acest moment și care, de atunci până în vremea lui Hegel, nu încetează să se dezvolte, vechiul echilibru al imanenței spiritului în materie se clatină. Ideea devine prea bogată, conținutul spiritual prea abundent. În adevăr, creștinismul provocase o aprofundare a sufletului omenesc, o creștere a interiorității spirituale a omului, și rezultatul acestui spor a fost o spargere a formelor materiale, devenite insuficiente pentru a mai cuprinde acest conținut spiritual atât de bogat. Ideea nu mai încape bine în interiorul formelor materiale, deși în alt chip și pentru alte motive decât acelea care provocau carența acestei însoțiri în arta simbolică a orientalilor. Aci, în arta romantică, nu mai avem o asociație exterioară între cei doi factori. Materia nu adăpostește bine ideea, nu pentru că legătura dintre acești doi factori se produce din afară, ci pentru motivul că conținutul spiritual prea bogat zdro-

bește limitele materiei și se revarsă în afară. Este un mod de a explica bogăția de conținut care caracterizează arta romantică și, în același timp, un chip potrivit de a explica bogata și calda interioritate subiectivă a artei romantice. Și dacă arta cea mai caracteristică a popoarelor vechi orientale fusese arhitectura, dacă arta cea mai expresivă a popoarelor clasice fusese sculptura, noua artă mai potrivită condițiilor prezente în romantism este, pe de o parte, poezia, în special poezia lirică, care atinge accentele unui subiectivism cald și seducător în producția trubadurilor provensali, iar, pe de altă parte, este pictura, mai cu seamă pictura ca artă a portretului, ca artă a elementului spiritual animând figura omului și, în fine, muzica, arta cea mai intim subiectivă. În adevăr, nu numai după părerea lui Hegel, dar și după aceea a altor gânditori și artiști romantici, muzica este arta cea mai caracteristică a omului modern, așa cum l-a format o influență multiplă, între care cea mai de seamă pare a fi fost aceea emanată din creștinism.

Ceea ce trebuie să reținem din această expunere sumară este că, dacă ne adresăm esteticii lui Hegel pentru a vedea ce contribuție oferă ea problemei imanenței spiritului, trebuie să constatăm că Hegel, unul dintre filosofii care au impus problema imanenței spiritului împotriva metafizicilor dualiste sau moniste anterioare, ajunge la concluzia că arta nu este în toate împrejurările un exemplu perfect pentru a ilustra împrejurarea imanenței spiritului. Numai în arta clasică descoperă el imanența spiritului în materie, în timp ce imanența aceasta este, de fapt, absentă din toate celelalte tipuri de artă. Dacă ne-am mărgini deci la unica cercetare a lui Hegel, ar trebui să spunem: arta nu confirmă în toate împrejurările imanența spiritului, ci numai în unele din ele. Fenomenul imanenței spiritului este un fenomen limitat, arta nu ne dă dreptul, în toate varietățile ei, să putem invoca împrejurarea unei experiențe complete de imanență a spiritului în materia sensibilă.

Acesta este punctul în care Hegel părăsește discuția. Dar acesta este și punctul de la care se cuvine s-o reluăm, pentru ca, înzestrați cu concluziile mai noi ale cercetării estetice, să vedem ce răspuns se poate da în problema pe care ne-am pus-o.

D. CONTROVERSELE SIMPATIEI ESTETICE

Constatarea care se degajă din expunerea istorică a esteticii lui Hegel este de o deosebită importanță, căci dacă filosofia generală aștepta de la estetică dovada existenței unei regiuni a realității în

care materia să fie străbătută de semnificaţie spirituală, Hegel nu poate răspunde decât că acest caz există în artă, dar că arta nu se menţine totdeauna în această poziţie. Însoţirea imanentistă dintre spirit şi materie este, aşadar, precară; s-a căutat pe sine un timp, s-a găsit o clipă, pentru a se pierde din nou.

Problema aceasta poate fi reluată şi în lumina formulelor mai noi propuse de la estetica lui Hegel încoace. Pentru a înmulţi ideile noastre şi pentru a aduce noi puncte de vedere, bazaţi pe rezultatele mai recente ale cercetării estetice, este nevoie să mai facem o bucată de drum în istoria doctrinelor privitoare la artă şi la frumos. Înaintând pe acest drum, dăm peste momentul în care vechiul idealism romantic se subiectivează şi se psihologizează. Conţinutul lumii şi al artei pentru filosoful romantic era ideal, dar nu era subiectiv în înţelesul psihologic al cuvântului. La un moment dat însă, vechiul idealism începe a fi înţeles în sens psihologic. Acest moment, pentru filosofia generală, îl reprezintă, de exemplu, Feuerbach, unul dintre reprezentanţii moştenirii hegeliene, şeful de şcoală al aşa-zisei „stângi hegeliene". În adevăr, marile categorii ale culturii şi, în primul rând, categoria religioasă, Feuerbach o socoteşte ca produsul condiţiilor subiective de dezvoltare ale sufletului omenesc. Trecerea de la vechiul idealism la psihologismul mai nou se produce şi în estetică, în consonanţă oarecum cu unele îndrumări care porneau tot din romantism. Este cunoscută, de pildă, vorba lui Novalis, marele poet romantic, care spune odată că „Eul este enigma dezlegată a lumii". Dacă dorim deci să înţelegem viaţa marelui tot, a naturii întregi, trebuie să coborâm în noi inşine. Ceea ce vom găsi în propria noastră intimitate psihologică va deveni cheia cu care vom putea dezlega secretul existenţei întregului univers. Ceea ce se produce în univers nu poate să fie decât ceva deopotrivă cu ceea ce se produce în noi înşine. Cunoscându-ne pe noi, găsim, aşadar, calea către înţelegerea vieţii largi din afara noastră.

Dar dacă este aşa, nu era firesc ca oamenii să se întrebe odată: ideea care alcătuieşte conţinutul marilor creaţii ale artei, această idee, pe care Hegel a ipostaziat-o în forma unei unităţi exterioare şi superioare psihologiei individuale, nu este ea ceva deopotrivă cu propriile noastre conţinuturi sufleteşti? Răspunsul afirmativ la această întrebare îl dau primii teoreticieni ai simpatiei estetice, şi este foarte semnificativ că, printre aceştia, se găseşte, în persoana lui Fr. Th. Vischer, un reprezentant, în tinereţa sa, al idealismului estetic. Este foarte interesantă dezvoltarea intelectuală a acestui estetician. El este în tinereţea lui un hegelian de strictă observanţă. Ceva mai târziu, pe la mijlocul veacului, el scrie sub această influ-

ență o laborioasă și foarte prețioasă *Estetică*, vrednică încă să fie consultată și care dezvoltă punctul de vedere idealist al lui Hegel. Dar Fr. Th. Vischer trăiește mult. După 1870 el procedează la o critică a ideilor lui și la o regrupare a concluziilor sale mai noi într-o scriere ca *Arta și frumosul*, sau, în scrierea sa asupra *Simbolului*, el sfârșește ca estetician psiholog. Astfel, de unde în prima formă a cugetării sale arta era, pentru el, ca și pentru maestrul său Hegel, o manifestare sensibilă a ideii, în ultima formă a ideilor sale estetice, Vischer este reprezentantul formulei potrivit căreia frumusețea și arta nu sunt decât acele realități cărora noi le împrumutăm conținuturile noastre sufletești afective. În persoana lui Vischer asistăm deci la procesul istoric al transformării idealismului în psihologism, a vechii estetici idealiste în noua estetică a simpatiei estetice.

Estetica simpatiei a dominat știința noastră vreme de câteva decenii. Îmi aduc aminte de vremea când am început studiile mele de estetică. Pentru mulți din cercetătorii vremii nu încăpea nici o îndoială că procesul estetic tipic era procesul simpatiei estetice. A te bucura esteticește consista, pentru înțelegerea timpului, din acel act de proiecție a unor evenimente interioare în obiectul exterior, care a avut darul să le trezească în propriul nostru suflet. Care era rațiunea acestei plăceri estetice? Rațiunea acestei satisfacții — se răspundea — rezultă din plăcerea pe care oamenii o resimt de a ieși din ei înșiși; plăcere care explică, de pildă, nu numai îndemnul oamenilor de a vizita teatrele, dar și pe acela de a se costuma și de a se închipui altfel decât sunt în realitate. Alții răspundeau: rațiunea plăcerii prin simpatie estetică stă în sentimentul de forță pe care îl încearcă subiectul simpatiei estetice, căci nu ajungi să împrumuți propria ta viață sufletească unui obiect exterior decât atunci când ești mișcat sufletește cu energie și adâncime. Acțiunea proiecției simpatetice se produce numai atunci când ești zguduit emoțional, și această zguduire, răspunzând unei nevoi funcționale a sufletului omenesc, ar fi rațiunea afectului de plăcere care se însoțește totdeauna cu actul proiectării simpatetice.

Se mai făcea, în cadrul acestui curent al simpatiei estetice, deosebirea între simpatia estetică și simpatia simplă, așa cum o trăim în numeroasele împrejurări ale vieții obișnuite. Iată o împrejurare în care funcționează simpatia simplă: întâlnești un prieten și de la prima vedere îți dai seama că e mâhnit. Cum ajungi oare la interpretarea expresiei lui? Printr-un act de simpatie obișnuită. Cum se produce aceasta? Vederea trăsăturilor feței și a atitudinilor corporale produce în privitor o acțiune de imitație a acestor mișcări și a acestor atitudini. Deseori actele de percepție se însoțesc cu schițe de

mişcări imitative. Oricine a întâlnit cel puţin o dată oameni care, ascultând pe cineva vorbind, acompaniază printr-o schiţare, uneori neobservată, alteori mai vizibilă, mişcările pe care le face vorbitorul. Sunt unii oameni foarte stăpâniţi, la care puterea inhibiţiei lucrează puternic şi care izbutesc să se menţină cu totul liniştiţi în timp ce altcineva vorbeşte în faţa lor. Sunt alţii însă la care inhibiţiile funcţionează mai rău, frânele sunt oarecum stricate, şi aceştia întovărăşesc cu mişcări foarte vizibile mişcările pe care le face vorbitorul. Orice act de percepţie se însoţeşte într-o oarecare măsură cu reflexe imitative. Aceste reflexe evocă însă un cuprins emoţional în conştiinţă. Emoţiile, după teoria psiho-fiziologică, nu sunt decât răsunetul în conştiinţă al unor modificări corporale. Aşa se face că omul care simpatizează cu un semen al său reuşeşte să învie în propria lui conştiinţă conţinutul emoţional care stăpâneşte pe subiectul uman cu care simpatizează. Aşa ajungem să spunem că amicul întâlnit pe stradă este mâhnit, vesel, mânios sau abătut. Dar aci se opreşte simpatia simplă.

Nu voi intra în controversele pe care le pune problema relativă la chipul în care se produce actul de simpatie. Dar faţă de modul de explicare al chipului în care ia naştere simpatia simplă, ordinară, au fost cugetători, ca Max Scheler, care au socotit că acţiunea simpatiei nu implică numaidecât ocolirea prin conştiinţa de tine însuţi, că adică nu este necesar să învii conţinutul emoţional în tine pentru a-l putea atribui altcuiva: nu trebuie tu însuţi să devii trist pentru a înţelege că prietenul cu care te-ai întâlnit este trist. Şi fără îndoială că Scheler aduce motive impresionante în combaterea acestei înţelegeri psihologizante a actului de simpatie. Aşa, de pildă, el spune: când vedem un copil mic plângând, noi înţelegem că copilul are o suferinţă, fără ca noi înşine să suferim de suferinţa lui. Nu ne mâhnim adânc văzând plânsul copilului, dar înţelegem că îi lipseşte ceva, că sufletul lui este dominat de o suferinţă. Este aci o experienţă crucială, care arată că putem avea acte de simpatie fără ca acţiunea simpatetică să fi ocolit prin noi înşine, adică prin actul de evocare al unui propriu conţinut sufletesc. Afară de aceasta, spuse Scheler, nu este deloc adevărat că ne înţelegem pe noi înşine mai înainte de a înţelege pe alţii. Nietzsche, aminteşte Scheler, avea dreptate când spunea că cea mai depărtată fiinţă de noi suntem noi înşine, aşa că acţiunea de înţelegere a unui eu străin este o acţiune mai la îndemâna spiritului decât acţiunea de înţelegere a lucrurilor care se agită în propriul nostru suflet. Pentru aceste motive şi pentru altele, dezvoltate pe larg în lucrarea despre *Esenţa şi formele simpatiei şi iubirii*, ajunge Scheler la concluzia că acţiunea de sim-

patie nu este mai întâi o acţiune de asimilare între două unităţi străine: nu trebuie să mă confund, fie chiar şi pentru o clipă, cu altcineva, pentru a simpatiza cu el. Simpatia, cum o arată şi cuvântul, presupune mai degrabă heterogenia, deosebirea şi distanţa dintre persoanele între care s-a stabilit raportul de simpatie: pentru ca să pot simpatiza cu cineva, trebuie să fiu deosebit de el. Dacă devenim una şi aceeaşi fiinţă, atunci între cele două persoane poate să se producă fuziune mistică, dar nu simpatie. Elementul de cunoaştere existând în simpatie, se produce fără un ocol prin noi înşine. Luăm cunoştinţă de cuprinsul sufletesc al unei persoane deosebite în acelaşi mod simplu şi direct în care percepem calitatea sensibilă a unui obiect exterior. În gestul împreunării a două mâini, spune Scheler, citesc cuprinsul religios al sufletului, în acelaşi fel în care recunosc culoarea roşie a unui obiect ori însuşirea lui de a fi rece sau fierbinte. Astfel, cuprinsurile sufleteşti străine sunt obiectele unor intuiţii directe, deopotrivă cu acelea ale tuturor percepţiilor. Oricare ar fi deosebirile etiologice semnalate, atât în lumina analizei lui Scheler, cât şi în aceea a analizei psihologizante care i-a premers, simpatia ordinară se mărgineşte aci: a simpatiza cu cineva înseamnă a cunoaşte conţinutul lui sufletesc. De aci înainte însă începe să se dezvolte simpatia estetică, spre deosebire de simpatia ordinară. A simpatiza esteticeşte cu cineva înseamnă nu numai a lua cunoştinţă de conţinutul lui sufletesc, ci înseamnă a ne muta cu întreaga noastră vitalitate în obiectul care a trezit reacţia de simpatie. Cine consideră din unghiul simpatiei estetice marea, devine el însuşi marea care se frământă cu tragism. Cine priveşte, din unghiul simpatiei estetice, destinul Antigonei sau al lui Oedip pe scenă, devine el însuşi Antigona sau Oedip. În aceasta ar sta deosebirea dintre simpatia ordinară şi simpatia estetică.

Descoperirea aceasta a părut la un moment dat că încheie ciclul controverselor estetice. Pe la 1910, foarte multă lume era de acord că s-a găsit, în sfârşit, soluţia principalelor probleme de estetică. Atunci apare însă un tânăr istoric al artei, care publică o teză foarte îndrăzneaţă, într-o opoziţie clară cu ceea ce părea un bun câştigat al vremii. Este vorba de istoricul artei W. Worringer, care face să apară o carte cu titlul *Abstracţie şi simpatie estetică*. Acest cercetător porneşte de la constatarea că estetica simpatiei se potriveşte, de fapt, unei singure formule de artă, că ea subsumează numai o anumită experienţă artistică, şi anume pe aceea a artei meridionale şi europene, singura care înfăţişează forme organice. Dar, alături de aceasta, există o artă care înfăţişează forme geometrice, cum este de atâtea ori cazul acelei a popoarelor orientale, unde orna-

mentul geometric ia locul înfățișării formelor vii, așa cum ele au început a fi reprezentate în arta grecească și, de atunci înainte, în cea mai mare parte a manifestărilor artistice ale popoarelor europene. Estetica simpatiei ar fi o formulă care răspunde artei consacrată reprezentării organicului. Este, în adevăr, limpede că numai ceea ce este viu trezește în noi reacțiile simpatiei. Estetica simpatiei n-ar valora deci pentru întreaga sferă a reprezentărilor de artă, ci numai pentru un sector al ei, și anume pentru sectorul care reprezintă forme organice, cu alte cuvinte pentru sectorul european și mai cu seamă meridional. Îndată ce ne depărtăm de Europa și ajungem dincolo, în vasta lume asiatică, sau ne depărtăm de Marea Mediterană și mergem înspre Nord, se instaurează un alt tip de artă, care cere o altă estetică. Iată cum ajungem la un punct foarte îndepărtat, dar totuși în legătură cu problema noastră. Simpatia estetică, întrucât este moștenitoarea vechiului idealism estetic, dădea și ea un răspuns problemei imanenței spiritului în materie, întrucât ea se pune în câmpul artei și al frumosului. Și ea putea să spună: da, în adevăr, arta reprezintă un moment al imanenței spiritului în materie, al unei imanențe psihologice. Posibilitatea ca spiritul să anime materia, s-o străbată și s-o susțină, este, după estetica simpatiei, ilustrată, într-adevăr, de experiența artei și a frumosului. Dar în momentul în care acest răspuns părea bine asigurat, iată un cercetător care ne arată că lucrul nu este adevărat decât pentru o anumită formă de artă, pentru arta europeană și meridională, dar nu și pentru întreaga lume a artei, întrucât, alături de formele organice care trezesc acte de simpatie, există arta formelor cristaline și geometrice, determinând o altă reacție, o simplă reacție de contemplație. După cum se vede, răspunsul care se degajează din această analiză decurge paralel cu acela pe care l-am întâmpinat expunând estetica lui Hegel. Pe de altă parte, noțiunea artei abstracte la Worringer este o noțiune oarecum înrudită cu noțiunea artei simbolice la Hegel. Obiecțiile pe care aceste concepții le trezesc vor fi și ele paralele.

Dacă Hegel poate face distincțiile pe care le-am văzut, lucrul provine din aceea că Hegel folosește încă deosebirea dintre așa-zisul fond și așa-zisa formă, deosebire pe care el avea tocmai menirea s-o depășească. Deosebirea dintre fond și formă s-a făcut în tot lungul trecut al doctrinelor artistice și, mai cu seamă, al doctrinelor literare. Această dihotomie, pe care o mențin și o răspândesc manualele școlare, este înrădăcinată într-un lung trecut. Datorită retoricii antice, un produs foarte rezistent, s-a impus necontenit concepția că operele literare sunt lucrări de ornamentație, nu de con-

ținut, care el însuși rămâne în literatură indiferent. Într-o întreagă practică literară se întrevede limpede ideea că a compune poetic înseamnă a broda pe canavaua unui oarecare conținut afectiv sau ideologic o serie de ornamentații stilistice. Mai cu seamă la popoarele neolatine, reprezentarea aceasta a fost dintre cele mai insistente și a dat mai multe rezultate. Nu putem înțelege o mare parte din literatura italiană, spaniolă, franceză, dacă nu ținem seamă de postulatul acestei lipse mai adânci de solidaritate între formă și fond. Conceptismul italian, cultismul spaniol, prețiozitatea franceză sunt deopotrivă manifestările unei arte formale, care ascunde adeseori destul de rău indiferența sau nulitatea fondului.

Aceasta era starea lucrurilor în momentul în care problema este reluată în Germania, în prima jumătate a veacului al XIX-lea, de către autori care dau o întinsă contribuție esteticii în acea vreme. Printre aceștia sunt unii care afirmă primatul formei în operele de artă. Sunt așa-zișii formaliști, reprezentați printre alții de un Herbart, de un Zimmermann. Lucrarea artistică se rezolvă, pentru acești autori, în simplele raporturi dintre elementele materiale folosite. Conținutul era pentru formaliști un element extraestetic. E adevărat că forma vehiculează un conținut și că puterea artei consistă în faptul de a introduce în sufletul omenesc un conținut de idei grație formei seducătoare care-l conține și-l poartă. Împrejurarea nu este nesocotită de formaliști, deși raporturile formale rămân pentru ei aspectul caracteristic al artei.

Idealiștii sunt, între acestea, de părere că ceea ce este caracteristic în artă este tocmai conținutul. Față de părerea formalistă, idealiștii au arătat de nenumărate ori că ceea ce ne vorbește în opera de artă este tocmai modul cum vede lumea artistul, acel mod nou și original care ne face să ne înălțăm peste banalitatea privirilor obișnuite, făcându-ne să descoperim valori necunoscute până atunci în universul care ne înconjoară. Una din sursele farmecului incontestabil pe care-l exercită arta este tocmai elementul acesta de conținut. Pe de altă parte, s-a observat că dacă conținutul ar fi indiferent în artă, atunci orice conținut s-ar putea asocia cu orice formă, sau orice formă ar putea conține orice cuprins intelectual și afectiv, ceea ce știm că nu este deloc cazul. Trebuie deci să admitem o interpătrundere adâncă și o interdependență funcțională continuă între așa-zisa formă și așa-zisul conținut. Cu aceste observații s-a izbutit să se depășească vechea discrepanță estetică, așa cum a lăsat-o moștenire Antichitatea și au practicat-o atâta vreme scriitorii țărilor neolatine, desigur nu cei mai de seamă, dar foarte mulți dintre cei mai caracteristici.

Cu toate meritele lui Hegel în sugerarea acestor precizări, el nu ar fi putut totuși să construiască noțiunea artei simbolice și a artei romantice dacă nu ar fi lucrat cu conceptele formei și fondului. Adevărul este că, și în cazul artei simbolice și în cazul artei romantice, artistul posedă un punct de vedere spiritual, prin care civilizația respectivă s-a manifestat. Acest punct de vedere nu lucrează niciodată prin disjungere de forma menită să-l manifeste, ci tocmai prin impunerea acelei forme care-l conține și-l poate transmite. La concluzii analoge ajungem dacă ne oprim și în fața deosebirii dintre arta simpatetică și arta geometrică, așa de asemănătoare aceleia pe care o stabilise Hegel.

În această din urmă ordine de idei se poate spune că orice produs artistic are un element care invită la viziune simpatetică, alături de elemente geometrice, abstracte, adică ceea ce în orice operă artistică numim compoziția ei. Organicul și geometricul, viața și stilizarea ei sunt prezente în orice lucrare artistică. Chiar în ornamentica cea mai abstractă, intenția de a figura natura nu este deloc absentă, după cum cred acei care, găsindu-se în afară de cercul de creație al acestei arte sau mult despărțiți de el, prin intervalul unei lungi evoluții, n-au mai găsit sau au pierdut secretul intenției figurative, prezentă în intenția artistului original.

Iată deci obiecțiile vrednice să fie aduse acelor care au dorit să vadă numai în unele forme ale artei un caz de imanență a spiritului în materie. Noi credem că această imanență este continuă și generală. Nu există manifestare de artă lipsită de spirit. Pretutindeni în artă percepem o viață mai adâncă, de caracter spiritual. Arta reprezintă un caz de însoțire permanentă a spiritului cu materia.

E. CAUZALITATEA MATERIEI ȘI FINALITATEA SPIRITULUI. ARTA ȘI MUNCA

Punându-ne problema imanenței spiritului în materie, așa cum poate s-o rezolve experiența artei și a frumosului, am arătat cum idealismul estetic afirmă în principiu această imanență, dar găsește totuși excepții la regula generală, și anume în două momente deosebite ale dezvoltării istorice a artei. În adevăr, definiția hegeliană potrivit căreia arta ar fi manifestarea sensibilă a ideii, prin urmare un caz de imanență a spiritului în materie, se potrivește îndeosebi momentului clasic din întreaga dezvoltare a artei, în timp ce momentul artei simbolice, adică al artei popoarelor antice orientale, și momentul artei romantice, alterează perfecțiunea imanen-

ței spirituale în materie, creează excepții de la principiul postulat din capul locului într-un chip absolut.

Aceleași sunt rezultatele cercetării și atunci când idealismul estetic se psihologizează, dând naștere simpatiei estetice. Nu toate produsele artei trezesc reacția simpatetică. Alături de arta care reprezintă forma organică și solicită acțiunea simpatetică, sunt produse artistice care înfățișează forme geometrice și nu solicită o atitudine de simpatie, ci una de contemplație, distantă, rece, așa că, și în lumina acestor distincții mai noi, imanența spiritului în materie suferă excepții importante.

Am avut prilejul să critic aceste teorii, restabilind împotriva lor înțelesul întreg și adevărat al înțelegerii artei ca o formă a imanenței spiritului în materie. Arta îmi apărea, la capătul acestei analize, drept un caz permanent al imanenței spiritului. Prezența spiritului într-o bucată de materie se vestește ca o forță organizatoare. Spunem că materia folosită de artă conține, în toate cazurile, semnul unei intervenții spirituale. Dar există și alt caz al imanenței spiritului, care ne-a apărut atunci când am parcurs unele din teoriile filosofice înfățișate mai înainte. Acest alt caz al imanenței spiritului îl constituie organismul animal, pentru că și în cazul lui întâmpinăm o bucată de materie asupra căreia pare a se fi exercitat acțiunea unei forțe organizatoare, prin urmare a unei forțe spirituale. Oriunde întâlnim o organizare, adică conformarea materiei în vederea unui scop, acolo putem vorbi de o acțiune spirituală. Evident, la un moment dat, biologia a încetat să mai afirme prezența unui principiu spiritual în organismul animal. Multă vreme biologia a nutrit veleitatea de a despica tot procesul vieții în simple reacții chimice și fizice. Cu toate acestea, de la un moment dat, vechiul principiu imanentist, al unei forțe teleologice, analoge cu spiritul, s-a reintrodus în biologie. Curentul neovitalist în biologia modernă afirmă prezența unui principiu analog cu spiritul și conformând dinlăuntru, în sens organizator și final, organismul animal.

Dar cu toate că între artă și organism există apropieri așa de mari, între ele există și deosebiri, și anume se poate spune — reluând o dată cu aceasta una din constatările mai vechi ale filosofiei lui Schelling — că organismele sunt formele cele mai spirituale ale materiei, deoarece lucrarea finalizării nu este nicăieri mai departe împinsă în restul naturii materiale. Arta, la rândul ei, este forma cea mai materială a spiritului. O gândire filosofică se întrupează într-o înlănțuire de concepte sau judecăți, prin urmare într-un material la rândul lui spiritual, arta se realizează însă în materie. De aceea se poate cu drept cuvânt spune că ea este forma cea mai mate-

rială a spiritului, așa cum organismele alcătuiesc formele cele mai spirituale ale materiei. Dar, printre toate organismele care există, sunt unele care au nu numai o materialitate spiritualizată, dar și facultatea de a spiritualiza materia. Aceste organisme nu sunt numai ele rezultatul pătrunderii materiei printr-un principiu finalist, dar sunt ele însele centrul de radiere al unor acțiuni finaliste. Aceste organisme noi, având o situație specială în lanțul tuturor organismelor pe care le studiază științele naturii, sunt organismele umane.

Se naște întrebarea: cum izbutește omul să introducă scopurile sale într-o materie care ar fi rebelă acestei acțiuni? Materia este domeniul cauzalității mecanice. Tot ceea ce se întâmplă în lumea materială este efectul unor cauze care au anticipat aceste efecte și nu-și reprezentau efectele care trebuiau să urmeze atunci când le provocau. Spiritul este însă domeniul cauzalității finale pentru că este cauza unor efecte pe care și le reprezintă mai înainte ca ele să se producă și pe care le dorește ca atare. Cum poate deci lucra spiritul asupra materiei? Cum este posibil ca în materia mecanică să se poată insera cauzalitatea finală a spiritului?

La această întrebare, alcătuind una din problemele cele mai dificile pe care și le poate pune filosofia, se poate răspunde că materia nu este nicăieri lipsită cu totul de spiritualitate. În cea mai coborâtă formă a ei întâlnești ceva din lumina spiritului, a puterii lui de a organiza, de a se îndruma către scopuri. Mulți folosofi — Schelling, Ravaisson, Bergson — au afirmat adesea că materia nu este decât forma degenerată, îmbătrânită, mecanizată a spiritului. Există, în adevăr, o analogie mai ușor sensibilă pentru noi, care îndreptățește această ipoteză: este cazul așa-ziselor „habitudini“, acele automatisme, din rândul cărora face parte, de pildă, acțiunea de a umbla, de a înota și alte multe mișcări pe care le întreprindem fără să le însoțim de reprezentările conștiinței în momentul în care se desfășoară și fără să ne reprezentăm scopurile către care ele se îndreaptă. Toate acțiunile habituale au fost însă odată acțiuni conștiente, însoțite de lumina spiritului în timpul desfășurării lor și călăuzite de reprezentarea unui scop. Prin îndelungă repetare, aceste acțiuni au eliminat însă factorii conștienți care la origine le însoțeau, devenind acțiuni inconștiente: din acțiuni deliberate ele au devenit deci acțiuni automate. Oare cauzalitatea mecanică a materiei nu este produsul unei lucrări similare de eliminare treptată a spiritului? Oare ceea ce noi numim astăzi acțiune materială nu este o veche acțiune spirituală mecanizată, automatizată, decăzută de pe treapta spiritului, degenerată, îmbătrânită, moartă, așa cum habitudini-

le noastre reprezintă, în ansamblul reacțiilor umane, partea decăzută, degenerată, automatizată a acțiunilor omenești?

Analogia ne-ar îndreptăți să credem astfel. Dar dacă este așa, atunci este explicabil de ce spiritul poate să lucreze asupra materiei, căci oricât ar fi materia produsul unei lucrări de degenerare a spiritului, ceva din vechea lui lumină o călăuzește încă, după cum, oricât de automatice și mecanice ar fi habitudinile noastre, ele conțin totuși ceva din lumina spiritului teleologic care le-a comandat la origine. Această infimă parte de spiritualitate care s-ar găsi în materie explică putința spiritului nostru de a-și insera finalitatea în cuprinsul ei. Ce înseamnă oare a spiritualiza materia decât a introduce cauzalitatea materiei într-o structură finală? Toate acțiunile civilizației omenești urmăresc acest lucru și ele izbutesc în grade felurite. Acțiunile organizatorice în societate, lucrările meșteșugarilor, cele profesionale de toate formele, dar în primul rând lucrările de transformare a materiei, care reprezintă tipul oricărei munci omenești, nu sunt altceva decât lucrări care folosesc cauzalitatea mecanică a naturii și materiei în vederea scopurilor pe care și le reprezintă și le dorește spiritul. A spiritualiza materia — și aceasta este ținta generală a oricărei civilizații umane — se poate spune, cu drept cuvânt, că înseamnă a introduce cauzalitatea mecanică a materiei într-o structură de fapte teleologice.

Dar printre diversele acțiuni pe care le întreprinde omul, există una care izbutește lucrul acesta în modul cel mai înalt. Aceasta este arta. Arta este produsul acelei lucrări omenești care dă forma cea mai desăvârșită aspirației de a introduce cauzalitatea materiei într-o structură finală. Într-adevăr, în orice produs al artei omenești, artistul are de a face cu o materie mai mult sau mai puțin inertă, inexpresivă, neprelucrată înainte de a se exercita influența artistului asupra ei. Nu voi spune că inerția, inexpresivitatea materiilor pe care le folosește artistul este absolută. Nu există amorfism absolut în natură. Orice bucată de materie ar folosi-o artistul, o bucată de lemn sau o bucată de piatră, sunetul instrumentelor muzicale ori al glasului omenesc, cuvintele limbii, toate deopotrivă sunt produsele unei oarecare lucrări de organizare anterioară. Nicicodată arta nu lucrează cu un material amorf, complet indiferent, totalmente inexpresiv. Așa-zisele materiale ale artei sunt și ele produsele unei lucrări de organizare, a acelor forțe spirituale difuze care lucrează în întreaga natură. Artistul nu face decât să conducă mai departe lucrarea de finalizare pe care natura a început-o. Se cunoaște care este importanța materialelor în operele artei, valorile estetice care sunt legate de diversele materiale pe care le folosește

arta. Ceea ce se poate obține în piatră nu se poate obține în lemn. Viziunea artistului, stilul său, sunt determinate și de natura materialelor pe care el le prelucrează. Această relativă valență estetică a tuturor materialelor artei explică și, în același timp, ușurează acțiunea de inserare a finalității artistice în mecanismul materiei. Poate că acțiunea aceasta ar fi imposibilă dacă artiștii ar avea de-a face cu un material complet amorf. Este, fără îndoială, mai greu să faci o statuie dintr-o mână de făină decât s-o faci din trunchiul unui copac sau dintr-un bloc de piatră, pentru că aci materia conținea mai dinainte un anumit grad de spiritualitate. Cazul acesta poate servi și ca o analogie a posibilității generale a civilizației omenești de a introduce finalitățile spiritului în mecanismul naturii. El poate fi invocat, în același timp, și pentru a putea afirma gradul relativ de spiritualitate al întregii naturi materiale. După cum, în adevăr, se poate spune că artistul nu izbutește să-și construiască opera decât pentru că el folosește o materie în care lucrarea de organizare și finalizare a fost dusă până la un punct oarecare, mai înainte ca artistul să intervină, tot așa se poate admite că opera civilizației omenești, în lucrarea ei asupra naturii, izbutește pentru că natura în întregimea ei conține un grad oarecare de spiritualitate. Lucrarea civilizației nu este decât continuarea unei opere de spiritualizare începută înaintea omului și înaintea civilizației lui.

Dar dacă aceasta este condiția care face posibilă civilizația și arta, trebuie să spunem că lucrarea naturii este mult întrecută prin intervenția omului. Arta este produsul cel mai perfect al tehnicii omenești. (Întrebuințez cuvântul „tehnică" în sensul larg al cuvântului, în acela de acțiune voită asupra materiei, în direcția transformării ei pentru a obține bunuri ale culturii.) Iată însă că, printre toate operele tehnicii omenești, cea mai perfectă este arta. Conceptul perfecțiunii a îndrumat multă vreme reflecția estetică. Încă din veacul al XVII-lea și al XVIII-lea, la Leibniz și la unii dintre urmașii lui, ca, de pildă, la Alex. Baumgarten, arta era perfecția cunoștinței senzitive sau cunoștința senzitivă perfectă. La un moment dat însă, vechiul concept al perfecției, care a dominat atâta timp reflecția estetică, a fost eliminat. În adevăr, perfecția — și obiecția există în *Critica judecății* a lui Kant — presupune un concept, un prototip: este perfect ceea ce este deopotrivă cu un model superior și invariabil. Se vorbește uneori de frumusețea perfectă a unui om, prin compararea lui cu un prototip, așa cum el rezultă din condițiile sau finalitățile speței noastre, se poate vorbi și de perfecția unei mașini, când o judecăm în raport cu conceptul ideal al acelei mașini, reconstituit din scopul pentru care a fost creată. Dar — observă

Kant — frumusețea estetică place fără concept! Acela care se bucură de frumusețea unui lucru, de un aspect al naturii sau de o creație a artei, nu poate să invoce motivele pentru care lucrul respectiv i se pare frumos. Din această pricină, Kant contestă vechiul concept al perfecțiunii, care a dominat dezvoltarea esteticii în epoca anterioară lui.

Eliminarea conceptului și a năzuinței spre perfecțiune în estetica lui Kant a avut numeroase urmări asupra dezvoltării artistice ulterioare. Nemaiținând să fie o lucrare perfectă, lucrarea artistică a dorit să fie numai o lucrare interesantă. Categoria „interesantului" domină întreaga dezvoltare a artei de la romantism încoace. Lucrul a fost remarcat încă din epocă. Un gânditor estetic, ca, de pildă, Fr. Schlegel, remarcă acest caracter încă de la sfârșitul veacului al XVIII-lea. Într-adevăr, ceea ce poeții și artiștii vremii vor să rețină în operele lor este urma unei pasiuni puternice, documentul unei mișcări sufletești autentice. Arta aceasta, într-o tendință din ce în ce mai pronunțată, urmărește mai degrabă autenticitatea, documentul viu, sinceritatea, manifestarea spontană, decât lucrarea perfectă, închegată, rotunjită. Eliminarea năzuinței către perfecție, adică spre o operă deplin închegată, complet finalizată, către o operă în care oricare amănunt să fie subordonat scopului integral al operei, a fost plină de consecințe, nu totdeauna fericite, pentru că ele pun în discuție și tind să elimine năzuințele milenare ale artei, acelea prin care arta era cu adevărat artă.

Dacă însă nu ne referim la aceste îndrumări mai noi, ci la totalitatea acțiunii artistice în omenire, atunci nu încape îndoială că lucrarea artistică este, printre toate acelea pe care și le propune și le execută tehnica omenească, cea mai desăvârșită. De aci însăși importanța artei ca îndrumătoare a întregii munci omenești. S-a arătat de către etnografii moderni că arta stă la originile muncii omenești. Mai înainte ca oamenii să fabrice obiecte de utilitate, în formele cele mai primitive ale civilizației umane, ei fabricau obiecte de artă. Înainte de a se dezvolta îndemânările tehnice, au luat naștere aptitudinile artistice. De aceea s-a spus, cu drept cuvânt, că arta a existat înaintea muncii sau că ea este forma pretehnică a muncii omenești. Dar după cum arta stă la originile civilizației omenești, ca cea dintâi formă a muncii, tot astfel se poate spune că arta veghează în perspectivele îndepărtate ale muncii omenești. Întreaga muncă se străduiește către condiția artei, căci întreaga muncă omenească năzuiește către perfecție. Dar elanul acesta către perfecțiune, către lucruri deplin închegate, armonioase, în care materia să fie complet spiritualizată, a izbutit, de pe acum și în fiecare

moment al activității ei, în lucrările artei. Ceea ce întreaga civilizație omenească își propune ca un scop foarte general al efortului ei este izbutit de pe acum în lucrarea artei. Aci este marea valoare exemplară a artei omenești. Arta ne arată că este posibilă lucrarea de spiritualizare a materiei, că pot reuși cu plenitudine lucrările de introducere a cauzalității macanice a materiei în structurile finaliste ale spiritului. Arta este un învățător optimist care insuflă curaj. Ceea ce a reușit artei poate să izbutească întregii munci omenești. Ceea ce a obținut arta de pe acum poate să cucerească civilizația în întregimea eforturilor ei. Pentru că există artă, poate să existe o natură complet îngenuncheată de om, pătrunsă în întregime de valorile spiritului lui. Fiindcă există arta, poate să existe o perfectă armonie socială, o spiritualitate completă a raporturilor dintre oameni. Dacă n-ar exista arta, ar exista desigur și mai puține motive de a crede și de a spera în lucrarea de spiritualizare pe care o conține și pe care o execută civilizația în întregimea ei.

În aceasta consistă semnificația filosofică a artei și aci întâmpinăm concluzia cea mai generală pe care o putem extrage din examinarea problemei imanenței spiritului, așa cum o înfățișează experiența artei și a frumosului.

V
PROBLEMA LIBERTĂȚII

A. LIBERTATE ȘI DETERMINISM ARTISTIC

Problema libertății nu datează de ieri. Întrebarea dacă omul este liber în acțiunile sale sau dacă este înlănțuit, dacă aceste acțiuni, ca și izvorul lor omenesc, fac parte din lanțul fenomenelor naturale, sau dacă omul, prin actele lui, este în stare să le sfarme, este una din întrebările cele mai vechi pe care și le-a pus spiritul uman. Din momentul în care întrebarea apare mai întâi la filosofii vechi și până la gânditorii veacului al XIX-lea, care vor stabili legătura dintre problema libertății și problema estetică, se poate observa o repartizare destul de regulată a soluțiilor, după felul general al filosofiei reprezentate. Atunci când omul a fost conceput ca un produs al naturii, soluția deterministă s-a impus cu precădere. Când însă omul a fost considerat ca depozitarul unui principiu supranatural, s-au impus soluțiile liberului arbitru. Toate, sau aproape toate, filosofiile naturaliste sunt, în același timp, filosofii deterministe. Filosofiile spiritualiste și idealiste înclină însă aproape totdeauna către soluția libertății voinței. În veacul al XVIII-lea, adică atunci când se elaborează punctele de vedere față de care trebuiau să câștige poziție noile filosofii care se anunțau, împreună cu Kant și cu

succesorii lui, cumpăna gândirii pare să încline către punctul de vedere determinist. Operele filosofilor senzualiști și materialiști francezi și englezi conțin îndeobște o vedere deterministă în problema morală. Din spiritul acestei noi filosofii materialiste și deterministe apare o vorbă ca aceea, așa de renumită în veacul trecut, potrivit căreia viciul și virtutea n-ar fi decât niște produse deopotrivă cu zahărul și alcoolul. Această vorbă, capabilă să scandalizeze o conștiință morală, a fost deseori citată pentru a marca excesul la care poate să ajungă un determinism consecvent.

Multe din punctele de vedere ale filosofiei materialiste și deterministe, așa cum a fost elaborată în tot decursul veacului al XVIII-lea, trec în filosofia unuia dintre cei mai remarcabili gânditori postkantieni, în filosofia lui Schopenhauer. S-a observat adeseori cât de mult datorează Shopenhauer materialiștilor veacului al XVIII-lea, în special materialiștilor francezi, pe care el îi citează cu multă preferință în renumita lui lucrare, *Lumea ca voință și reprezentare*. Dar elementele acestea materialiste, potrivit cărora omul este considerat ca o parcelă a naturii, un depozitar al acestei voințe oarbe de a trăi care străbate întreaga fire, aceste elemente se îmbină la Shopenhauer, într-un mod destul de curios, cu elemente de proveniență idealistă și kantiană. În adevăr, dacă Schopenhauer ar fi reprezentat punctul de vedere al unui materialism determinist pur, el ar fi trebuit să conceapă inteligența omenească, formele și funcțiunile cu care aceasta operează, drept un simplu produs al naturii. El admite însă, împreună cu maestrul său foarte respectat, cu Kant, că inteligența omenească lucrează și cu forme și categorii care nu provin din experiență, ci se găsesc înnăscute în inteligența omului. Spațiul, timpul și cauzalitatea nu sunt pentru Schopenhauer, așa cum erau pentru senzualiștii și materialiștii determiniști ai veacului al XVIII-lea, produsul impresiilor pe care experiența lucrurilor materiale o depozitează în inteligența omenească, ci ele sunt formele prin care organizăm imaginea lumii, categorii înnăscute, superioare experienței; nu produse ale experienței, ci condiții ale ei. Iată cum, pe de o parte, Schopenhauer se unește cu vechii materialiști atunci când recunoaște în om o simplă ființă naturală — antropologia shopenhaueriană este prin excelență naturalistă — dar, pe de altă parte, Schopenhauer admite că formele cu care lucrează inteligența omenească sunt niște bunuri înnăscute, pe care nu le explică impresiile experienței în inteligența omenească, ci care sunt condițiile apriori ale acestei experiențe. Un critic care ar examina filosofia schopenhaueriană din punctul de vedere al consecvenței ei interne, al unității ei de stil, ar fi în drept să con-

state că întreaga gândire a lui Schopenhauer este făcută din două bucăți disparate, că ea se datorește unei duble moșteniri, unei moșteniri materialiste împerecheată cu una idealistă.

În problema voinței, a libertății sau determinării ei, Schopenhauer, prin ceea ce gândirea sa conținea ca elemente materialiste și naturiste, este un partizan al determinismului voinței. El socotește că libertatea noastră este cu totul limitată. Orice acțiune omenească rezultă pentru el din caracterul individului, din felul în care s-a individualizat în el voința universală. Este cu neputință, spune Schopenhauer, ca un om să evadeze din caracterul său. Voința omenească este înlănțuită, ceea ce atrage ca o consecință inevitabilă negarea oricărei putințe de a educa pe individ. Felul caracterului individual și al tuturor actelor derivând din acest caracter, de-a lungul întregii existențe individuale, este strict prescris. Omul este deci înlănțuit de felul particular pe care voința universală l-a dobândit în el și, ca atare, ar fi nepotrivit să-l considerăm ca pe o ființă liberă. În toate împrejurările vieții, oriunde s-ar duce și oricum s-ar comporta, individul este sclavul modului individual al voinței sale de a trăi.

Filosofii vechi socoteau totuși că strictul determinism al naturii în om, pe care nici ei nu-l nesocoteau, poate fi înfrânt și depășit prin rațiune, adică prin motivele inteligenței omenești. Dar rațiunea însăși, pentru Schopenhauer, nu este altceva decât tot un instrument al voinței de a trăi. Voința de a trăi descoperă în om o nouă armă de luptă, și aceasta este rațiunea lui. Astfel, așa-zisele motive libere ale inteligenței se înlănțuiesc, de fapt, în motivarea generală a naturii. Și, cu toate acestea, într-un singur caz, apărut nu se știe prin grija cărei intervenții, Schopenhauer admite că omul poate să devină liber. Pentru o singură clipă și într-o singură împrejurare omul poate face să tacă asprele comandamente ale voinței sale de a trăi. În această clipă unică, omul uită imperativele aspre ale voinței, de a trăi pentru sine însuși, el nu se mai comportă ca o ființă naturală și, devenind pur subiect de cunoaștere, contemplă lumea fără ca din această contemplație să extragă motive valabile pentru acțiunea practică. Acest unic moment, în care omul atinge condiția nesperată a libertății, este acela pe care îl dăruiește arta. Creația și contemplația artistică sunt singurele momente de libertate de care se bucură ființa omenească, încovoiată îndeobște de legea de fier a voinței sale de a trăi, de aspra apăsare a naturii în el. În această clipă unică și miraculoasă, omul zdrobește lanțul cauzalității naturale, el nu mai este o verigă în lanțul naturii. Și de unde până atunci, în toate operațiile inteligenței, omul cunoscuse numai relații între lucruri sau între lucruri și el însuși, adică concepuse universul în

sensul nevoilor sale practice, în această unică clipă de eliberare, oferită de artă, omul cunoaşte ceea ce este modelul inalterabil al lucrurilor, prototipurile lor eterne, ideile lor platonice.

Iată, aşadar, împrejurarea pe care avem dreptul s-o numim paradoxală, a unei filosofii în care sunt de recunoscut atâtea elemente ale unei antropologii materialiste, dar care, aşezată în faţa experienţei artei şi a frumuseţii, trebuie să afirme că antropologia naturalistă şi materialistă este nevoită să admită o excepţie şi că omul, care în mod general este o fiinţă subjugată de natură, devine, printr-un miracol inexplicabil, o fiinţă liberă. Am citat cazul lui Schopenhauer pentru că el este unul dintre cele mai ilustrative pentru a sesiza, într-o împrejurare dotată cu mai mult relief, ideea atât de răspândită, încât am putea-o trece în rândul reprezentărilor normale ale inteligenţei omeneşti, ideea că arta, în multipla înfăţişare a creaţiei şi contemplaţiei ei, oferă tot atâtea aspecte ale libertăţii în lume.

Evident, părerea aceasta despre artă ca o formă de manifestare a libertăţii omeneşti, se împerechează în decursul veacului al XIX-lea cu ideea opusă, potrivit căreia arta este şi ea un produs al determinismului naturii. Au existat deci filosofi descinzând din vechea antropologie naturalistă şi materialistă, care au tras o consecinţă în faţa căreia aţi văzut că Schopenhauer a pregetat. Un H. Taine, de pildă, afirmă că geniul artistic este produsul unei întreite cauzalităţi: al rasei sale, al împrejurărilor lui de mediu şi al momentului cultural în care trăieşte. Cauzalitatea naturală şi socială ar lucra deci în mod strict pentru a determina forma diverselor genii artistice şi a produselor lor. Filosofia artei la Taine este însă în special o filosofie a creaţiei artistice, din formula căreia el omite cealaltă problemă, fără de care sistemul esteticii nu este niciodată complet: problema receptării artei. Aceasta este însă problema în faţa căreia se opreşte E. Hennequin, autorul lucrării foarte citite pe la 1880, *La critique scientifique*. Hennequin îşi pune aceeaşi problemă ca şi Taine, şi anume: care sunt agenţii determinanţi, cauzalitatea eficientă care explică apariţia sau selectarea anumitor opere, căci nu toate operele produse se impun preţuirii generale, nu toate intră în patrimoniul obştesc al omenirii şi nu toate au o posteritate. Operele selectate, spune Hennequin, sunt acelea care au fost mai mult gustate de contemporani, pentru că ele au răspuns curentelor de sensibilitate şi idei care străbăteau publicul contemporan cu ele. Nu este deci suficient ca un artist, folosind libertăţile voinţei sale, să producă o operă. Mai este nevoie ca această operă să fie receptată într-un anumit fel, reţinută, subliniată, păstrată şi transmisă, gra-

ție acelor curente de afectivitate și gândire care o selectează în masa enormă a operelor menite să rămână anonime sau să dispară fără să lase o urmă în amintirea viitorimii. Hennequin este deci și el un filosof determinist. Și pentru el produsul artistic este determinat, dar mai cu seamă prin împrejurări sociale, adică prin împrejurări care reflectă mentalitatea publicului contemporan.

În fine, a treia problemă în fața căreia sistemul esteticii se oprește este problema structurii operei de artă, a stilului ei. Ce sunt stilurile artistice? Cum se produc ele? Care este cauzalitatea lor? La această întrebare dă un răspuns determinist și materialist un gânditor de la mijlocul veacului trecut, care era și un artist remarcabil, arhitectul german Gottfried Semper, care este de părere că marile stiluri sunt produsele unei multiple cauzalități materiale. Ceea ce devine un stil atârnă de materialul pe care artistul contemporan îl lucrează, de uneltele de care se folosește, de procedeele tehnice pe care le întrebuințează. Semper se ocupă mai cu seamă de artele decorative, dar principiile sale sunt aplicabile și la artele mari, cum e arhitectura. Ceea ce a fost stilul romanic, stilul gotic sau stilul Renașterii nu a derivat din libera voință, din fantezia neîncătușată a artiștilor contemporani, ci a fost un produs determinat de materia cu care acești artiști aveau să lucreze în zona de civilizație în care stilul respectiv s-a dezvoltat, de uneltele pe care le foloseau, de starea contemporană a mijloacelor tehnice. Iată, prin urmare, alături de teza libertății în artă, teza determinismului materialist. Pe de o parte, pentru unii gânditori, arta este un produs al libertății omenești, chiar dacă omul în toate celelalte împrejurări ale vieții sale se comportă ca un fragment al naturii; pentru alți gânditori, arta este un produs determinat de împrejurări naturale și sociale, de felul muncii și de nivelul tehnic contemporan. Între aceste două soluții vom avea de ales și noi, ori poate, făcând un efort de adâncire, vom putea surprinde o sinteză mai cuprinzătoare, un aspect mai profund al lucrurilor care unifică aceste două poziții, așa de deosebite la prima vedere.

B. MATERIALE, LIMITE ȘI CREAȚIE LIBERĂ

Problema pusă de Taine, oricât de originale ar fi fost argumentele pe care le folosește și oricât de actuale cadrele în care se mișcă cugetarea lui, este, de fapt, o problemă apărută mai înainte, o dată cu primele momente ale romantismului; este problema specificelor naționale și sociale în artă și literatură.

Multă vreme, secole întregi, oamenii nu și-au spus că produsele artistice au, ori trebuie să aibă, vreo legătură oerecare cu împrejurările naturale sau sociale în mijlocul cărora ele apar și se dezvoltă. Un grec din Antichitate, un autor al clasicismului francez, nu se gândeau nicidecum că opera lor este debitoare, într-un fel anumit, poporului în mijlocul căruia această operă apare, naturii în care se dezvoltă, împrejurărilor sociale și culturale care alcătuiesc ambianța morală a operelor respective. Pentru creatorul vechi și pentru clasicul modern apărea ca un lucru de la sine înțeles faptul că opera artistică este produsul aplicării unor reguli eterne, valorând pentru toate împrejurările de timp și spațiu.

S-a vorbit de un realism filosofic al esteticii mai vechi. Iau cuvântul de „realism" în sensul pe care i-l dau filosofii medievali. Se socotea, cu alte cuvinte, că există un prototip pentru toate varietățile artei și că datoria creatorului ar fi fost, cunoscând liniile de structură ale acestor prototipuri, să le aplice materiei speciale a inspirației sale. În această conștiință se înrădăcina vechea teorie și practică artistică.

La un moment dat însă, această idee străveche și care părea așa de bine asigurată în mentalitatea generală, a suferit zguduiri dintre cele mai puternice. Este greu să arătăm toate împrejurările care au dus la slăbirea și apoi la dispariția vechiului realism estetic al clasicității. Poate că pe unele din ele vom putea totuși să le deslușim. Desigur că unele din cauzele acestui proces au fost apariția și dezvoltarea artei popoarelor germanice. Vechea estetică, așa cum ea își găsise primul ei moment în *Poetica* lui Aristotel, apoi în atâtea tratate originale ale clasicismului în tot occidentul Europei, fusese, de fapt, o estetică a popoarelor mediteraneene, așa cum ea se construise pe temeliile așezate încă din Antichitate de către greci. Popoarele din nordul Europei constată însă, la un moment dat, că produsle lor artistice nu se potrivesc canoanelor propuse de estetica clasică, începând cu Aristotel. A existat desigur o perioadă de tranziție, în care clasicismul cată a fi înțeles într-un mod care să-l adapteze la nevoile popoarelor nordice. Este foarte interesant, de pildă, cazul lui Lessing, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, care, protestând împotriva suveranității clasicismului francez, încearcă să-i opună modelul lui Shakespeare, ca un poet mai apropiat de sufletul popoarelor nordice. Cum însă Lessing este un adept fanatic al lui Aristotel și al întregii estetici clasice, el se arată foarte preocupat, în operele sale, să aducă dovada că adevărata înțelegere a lui Aristotel se potrivește mai degrabă cu practica literară a unui Shakespeare decât cu aceea a autorilor clasici francezi, a căror suvera-

nitate încerca s-o zguduie. Lessing reprezintă însă o epocă de tranziție în procesul de afirmare al unei noi estetici, pe care îl urmărim acum. Sub imperiul necesității de a afirma un tip nou și o sorginte nouă de inspirație, nefolosită în trecut, apare din ce în ce mai limpede și evidentă diferențierea creației artistice după geniul național al popoarelor. Această mișcare, în ideile vremii, devenea cu atât mai ușoară cu cât, grație unor alte numeroase împrejurări, de data aceasta nu de caracter estetic, ci de caracter politic și social, geniul național al popoarelor trăia o puternică deșteptare.

Una din consecințele acestei redeșteptări a geniilor naționale a fost și faptul recunoașterii legăturii dintre inspirația artistică și firea popoarelor în mijlocul cărora această inspirație artistică apare și se dezvoltă. De la constatare s-a trecut apoi la normalizare. Nu numai că operele artistice au fost înțelese după faptul adaptării lor la geniul național al popoarelor în mijlocul cărora apar, dar s-a cerut ca operele artistice să se adapteze cu bună știință la felul special de a fi al mentalității popoarelor. De la un adevăr de fapt s-a ajuns astfel la unul de drept.

A urmat atunci în întreaga literatură a Europei un curent de viu interes pentru produsele cele mai caracteristice ale geniilor naționale. Încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea Herder adună cântecele diverselor popoare într-o celebră antologie, *Die Stimme der Voelker in Lieder*. Începe atunci să se admită nu numai prezentarea generalului omenesc, dar și particularizarea acestuia în forma pe care o împrumută specificul națiunilor existente. Vechiul clasicism se găsește respins de pe pozițiile lui. Ceea ce doresc în mare parte artiștii romantici nu este atât înfățișarea generalului omenesc cât aceea a particularului național. Venerabilele tradiții naționale sunt exaltate; curiozitatea artiștilor se îndreaptă către istoria popoarelor. Artiștii literari se dublează de cele mai multe ori cu niște istorici, care investighează arhivele naționale și scot de acolo imaginea unor împrejurări pline de pitoresc, ducându-le pe scena teatrelor, în balade, în romane etc.

Ideea aceasta n-a fost străină nici lui Taine. În unul din capitolele cele mai renumite ale *Filosofiei artei*, el susține că operele cele mai de seamă ale omenirii, acelea care izbutesc să se bucure de posteritatea cea mai întinsă și să rămână mai multă vreme în amintirea oamenilor, sunt acelea care au o valoare documentară mai mare, acelea în care viitorimea poate să recunoască cu mai mult relief și într-o mai vie lumină felul de a fi și de a simți al popoarelor în feluritele etape ale dezvoltării lor. Nu putea deci să existe, o dată cu aceste precizări, o normă artistică mai deosebită de aceea care fuse-

se timp de atâtea milenii norma clasicismului mediteranean și apusean. Iată cum, paralel cu influența naturalistă și pozitivistă, care consideră arta ca o verigă dintr-un lanț de determinări naturale, un alt curent, pornind de data aceasta din romantism, ajunge și el la o afirmare a determinismului în artă. Arta nu mai apare, sub presiunea acestor influențe conjugate, ca produsul libertății absolute a artistului. Artistul trebuie să suporte, și suportă, de fapt, presiunea împrejurărilor naturale și sociale. El este și trebuie să fie glasul poporului său, să reprezinte națiunea și societatea în mijlocul căreia trăiește, sub sancțiunea gravă ca opera lui să fie lipsită de semnificația care îi garantează răsunetul în prezent și interesul în viitorime.

Interesant este însă că atunci când Taine ajunge la capitolul consacrat în mod special normelor artistice, el pomenește de norma convergenței efectelor și de aceea a importanței și binefacerii caracterului etc. Opera artistică ar fi, după Taine, cu atât mai valoroasă cu cât toate elementele care o compun converg într-un mod mai mult sau mai puțin perfect, după cum tendința care o animă are o valoare morală mai mare sau mică și după cum reprezintă un tip de generalitate omenească mai întinsă sau mai restrânsă. Ne găsim deci și aci, ca și în cazul lui Schopenhauer, în fața unei nepotriviri lăuntrice, a unei contradicții interne. Căci, pe de o parte, arta este, pentru el, produsul împrejurărilor naturale și sociale în mijlocul cărora trăiește artistul, iar, pe de alta, ea urmărește și întrupează, de fapt, un ideal estetic și moral general: convergența efectelor, binefacerea și importanța caracterului. Îndoita înrâurire naturalistă și idealistă a trecut și prin *Filosofia artei* a lui H. Taine, producând o lipsă de unitate internă a sistemului pe care n-a putut-o aplana niciodată.

Dar filosofia taine-istă a artei sugerează și alte două obiecții. Mai întâi, dacă este adevărat că opera de artă este produsul unei multiple determinări, pornind de la împrejurările naturale și sociale, cum se explică faptul că numai unii oameni se deschid acestor influențe? De ce printre toți oamenii, întruniți în interiorul unei societăți, numai unii sunt artiști, fie ei chiar artiști reprezentativi pentru societatea, națiunea și momentul istoric în care se găsesc? Dacă dintr-o obște națională numai unii oameni devin artiști, atunci este evident că la baza artei și printre elementele care explică geneza ei trebuie să admitem și alți factori decât împrejurările naturale și sociale, și acești alți factori cred că se pot cuprinde în cuvintele „spontaneitate creatoare a artistului", sau „geniul" lui. Dacă numai unii oameni devin artiști, în timp ce influențele sociale

se exercită asupra tuturor indivizilor în aceeași vreme și din aceeași sferă a culturii, înseamnă că acești oameni lucrează sub o putere specială, care se confundă cu spontaneitatea creatoare a geniului lor. Cine vorbește însă de spontaneitatea geniului vorbește de libertatea lui.

Pe de altă parte, este evident că aceeași influență naturală și socială poate să se exercite asupra altor artiști, dând rezultate cu totul deosebite. Molière și Pascal, Stendhal și Balzac, Ingres și Delacroix sunt oamenii aceleiași vremi, francezi din același moment al istoriei. Ceea ce explică deosebirea lor este desigur propria lor spontaneitate, faptul de a fi lucrat în libertate pentru a se putea diferenția. Dacă ar fi fost constrânse să lucreze în aceeași direcție, în raport cu împrejurările sociale și naturale ale vremii, geniile lor probabil că ar fi fost stânjenite și opera lor ar fi luat alt curs, sau nu s-ar mai fi produs deloc.

Dar oare obiecțiile pe care le trezește determinismul taineist justifică ele teza liberului arbitru absolut în materie artistică? Se cuvine oare să acceptăm punctul de vedere al lui Schopenhauer, însușindu-ne teza că determinismul natural este suspendat în singurul caz al contemplației și creației artistice? Miracolul acesta rămâne, de fapt, inexplicabil în filosofia lui Schopenhauer.

Ni se pare mai degrabă că determinismul în materie artistică are o simplă valoare negativă, cu alte cuvinte, sunt determinate de împrejurări sociale sau naturale elementele cu care operează creația. Ca om al timpului său, artistul lucrează cu materialele pe care i le furnizează națiunea căreia aparține, epoca în care apare ca om, în care trăiește și se dezvoltă cultura sa. Tot acest cadru general împrumută, ba chiar impune artistului materialul propriu lucrării sale artistice viitoare. Este adevărat, pe de altă parte, că vorbind oamenilor contemporani cu sine, nu e cu putință ca artistul să facă abstracție de gusturile, înclinațiile, orientările lor. Nu este adevărat că există creații artistice dezvoltate în completă indiferență față de publicul pe care opera artistică trebuie să-l atragă. Nu există artist atât de orgolios încât să nu-și reprezinte un public oarecare în momentul lucrării sale artistice. Tot ce știm despre psihologia artistului, așa cum ea poate fi refăcută din amintirile lor sau din mărturiile altor oameni, ne arată că orice artist vrea să atragă prin opera sa un public anumit. Publicul acesta poate să fie mai întins sau mai restrâns. Sunt artiști care creează pentru masele cele mai largi ale poporului și sunt artiști care plăsmuiesc pentru grupuri mai speciale. Dar chiar artiștii cei mai esoterici, cei mai orgolioși, cei care țin mai puțin să dea o întinsă circulație operei lor, își reprezin-

tă totuși un public. Există, prin urmare, o presiune continuă a unui anumit fel de public asupra inspirației artistice. În această continuă presiune, care intră în psihologia fiecărui artist, se introduce pe altă cale determinismul în opera de artă. Opera de artă nu poate să devină orice. Ea nu poate să ia decât forma pe care mediul în care trebuie să trăiască i-o imprimă. Dar lumea contemporană, mediul național și social, felul particular al publicului vizat nu pot să prea artistului decât anumite îndrumări foarte generale sau unele materiale. Mediul îndeplinește, cu alte cuvinte, o funcție strict negativă. O operă nu poate să devină ceva împotriva mediului ei. Mediul îi opune o limită, o rezistență. Ea trebuie să se dezvolte în acord cu o configurație anumită a momentului social și istoric în care apare și în care urmează să trăiască. Dar aci se limitează determinismul artei. De la aceste cadre, care sunt numai materiale și limitative, începe să lucreze libertatea artistului.

Am văzut că determinismul în felul lui Taine trebuie să recunoască existența unui fond indisolubil al creației, un nucleu care se sustrage determinării, și acest nucleu este geniul artistic. Nu contestăm deloc că geniul artistic lucrează cu materialele societății și nu negăm caracterul de specificitate națională și socială a produselor artistice. Ceea ce dă societatea sunt însă numai materiale și limite. Folosind aceste materiale și operând înăuntrul acestor limite, artistul lucrează însă prin libertatea sa. Astfel ni se pare că se poate rezolva mult discutata controversă dintre partizanii liberului arbitru și ai determinismului în împrejurările estetice.

C. AUTONOMIA ARTEI

Continuăm a examina problema libertății artistice sub o altă față, și anume sub aceea care pune în contrast heteronomia și autonomia artei. Foarte multă vreme arta s-a dirijat după scopuri străine de ea. Într-un lung trecut, arta s-a găsit în serviciul altor valori ale spiritului decât valorile propriu-zis estetice. În special valoarea religioasă a călăuzit, în civilizațiile cele mai deosebite și în epocile cele mai depărtate unele de altele, activitatea artistică. Arta a fost o manifestare a cultului religios, atât la popoarele primitive cât și la atâtea din popoarele civilizate. Însăși arta grecească, pe experiența căreia se întemeiază o mare parte a doctrinelor estetice, era o artă cultică în cea mai mare parte a ei și în epocile cele mai strălucite ale înfloririi ei. Împrejurarea s-a păstrat și mai târziu: este cu neputin-

ţă, de pildă, să înţelegem arta Evului Mediu dacă n-o punem în legătură cu finalităţile religioase pe care era chemată să le slujească.

Aceeaşi situaţie o întâmpinăm şi în timpul Renaşterii italiene, cu toate că, în această epocă şi datorită unor împrejurări, pe care le vom aminti îndată, arta începe să ajungă la conştiinţa autonomiei ei, adică la conştiinţa că legea şi îndrumarea artistică se cuvin a fi extrase din însăşi natura valorii artistice şi nu după indicaţii provenind de la valori străine. În timpul Renaşterii, oamenii fac deosebirea unei arte aparţinând unei alte epoci şi unui alt ciclu de cultură. Pentru prima oară oamenii descopereau obiecte frumoase produse de artiştii altei epoci şi care pentru ei nu se prezentau în conexiune cu valori heteronomice contemporane. Statuile care ieşeau la iveală din săpăturile arheologice ale vremii nu erau obiecte de cult; în legătură cu ele nu se mai punea problema încadrării valorilor artistice într-un complex religios. Aceste obiecte artistice erau admirate pentru ele însele; nu erau apreciate în legătură cu vreo valoare străină, pe care ar fi susţinut-o prin sugestia lor.

În frumoasa eflorescenţă artistică care urmează Renaşterii şi care se desfăşoară pe scena altor civilizaţii nordice, intervin şi alţi factori, meniţi să producă şi să garanteze autonomia artisticului. De unde marile lucrări artistice ale Antichităţii, ale Evului Mediu şi chiar ale Renaşterii erau lucrări artistice dezvoltate, fie în legătură cu viaţa religioasă a timpului, fie cu marile instituţii publice ale vieţii de stat, în Ţările-de-Jos apare o artă destinată singurei împodobiri a interioarelor particulare. Pentru prima oară, în lunga istorie artistică a omenirii, artiştii nu mai lucrează pentru Biserică, sau pentru principi, sau pentru instituţii publice, ci numai pentru particulari, şi anume pentru burghezia foarte înfloritoare în această vreme de început a capitalismului modern. Şi în Renaşterea italiană au existat, evident, comenzi emanate de la subiecte individuale, dar acestea erau cele mai adeseori papi, cardinali, prinţi, duci, persoane înzestrate cu o calitate oficială şi care, prin operele comandate, înţelegeau să împodobească palatele lor, care într-un fel oarecare erau ale întregii obşti. În civilizaţia primului capitalism, care este aceea a Ţărilor-de-Jos din veacul al XVII-lea, arta vine să împodobească simple interioare particulare. Ea este deci cerută în acest moment şi este menită să aducă satisfacţie gustului individual, care urmăreşte, aşadar, singurele valori estetice şi nici un fel de alte valori cu care valoarea estetică se asociase în lungul trecut al dezvoltării ei. Această nouă atitudine a publicului burghez amator de artă este şi ea una din forţele istorice care produc autonomia

artei în epoca modernă, adică smulgerea ei din legăturile cu alte valori heteronomice cu care trăise într-o asociație milenară.

Dacă urmărim, paralel cu această dezvoltare a artei, dezvoltarea doctrinelor de estetică, vedem că teoreticienii mai vechi recunosc și ei artei o altă finalitate decât aceea estetică propriu-zisă. Pentru gânditorii vechi, arta este o forță educativă, un factor care se cuvine să intervină în formația morală a cetățenilor. Acesta este, de pildă, rolul pe care îl rezervă Platon artei în *Republica* lui. Când artele, după natura și practica lor veche, dovedesc a nu se putea încadra în finalitățile morale și cetățenești, atunci arta atrage condamnarea ei. Unul din motivele pentru care Platon condamnă practica anumitor arte este tocmai faptul de a nu putea răspunde nevoii de formare morală și cetățenească, vrednică să fie cerută de la artă.

Mai târziu, în doctrinele clasicismului francez, arta își primește, de asemenea, justificarea ei de la binele pe care îl poate face pentru educarea omului. Foarte interesantă este preocuparea marilor scriitori ai Franței veacului al XVII-lea de a-și justifica operele după valoarea lor morală. După cum practica artistică, într-un foarte lung trecut, a fost heteronomică, doctrinele estetice, întovărășindu-le, afirmă și ele heteronomia artei.

În momentul când arta începe să fie, pentru motivele pe care le-am amintit, o lucrare autonomă a spiritului, era de așteptat ca această nouă situație să fie înregistrată și de doctrinele estetice ale vremii, ceea ce, de fapt, se petrece la sfârșitul veacului al XVIII-lea în estetica lui Kant. Una din preocupările cele mai remarcabile ale acestei lucrări este aceea de a stabili autonomia diferitelor valori ale sensibilității, agreabilul, binele și frumosul. De altfel, tendința generală a filosofiei kantiene este aceea de disociere între valori și de garantare a originalității fiecăreia din ele. Comentatorii lui Kant, care au prezentat kantismul ca o filosofie a valorii, au avut grijă să arate că filosofia kantiană se cuvine a fi înțeleasă ca o filosofie a autonomizării valorilor. Preocuparea esențială a lui Kant este să justifice și să considere valoarea teoretică, morală, religioasă și estetică drept niște valori care nu se cuvine să împieteze unele asupra altora, ci se cuvine să se dezvolte în perfectă independență, îndrumându-se către scopurile revenindu-le în mod propriu.

Poziția era cu adevărat revoluționară în momentul când a fost formulată și sistematizată mai întâi de Kant, deoarece, într-un lung trecut, valorile omenești au trăit în solidaritate, una din valori deținând conducerea culturii contemporane și celelalte dispunându-se în subordine față de valoarea centrală și esențială. S-a arătat, de pildă, că Antichitatea a fost dominată de valoarea teoretică; că

Evul Mediu a fost dominat de valoarea religioasă. Vremurile moderne, vremurile veacului al XVIII-lea, fac însă marea descoperire a autonomiei valorilor. Timpurile noi înțeleg însă că dacă diferitele valori ale spiritului urmează să se dezvolte până la plenitudinea lor, atunci ele nu trebuie să se stânjenească reciproc. Dacă știința trebuie să ajungă la toate cuceririle date în putința ei, atunci ea trebuie lăsată să se dezvolte, fără ca alte valori — ca, de pildă, valoarea morală sau valoarea religioasă — să mărginească dezvoltarea ei. De asemenea, dacă valoarea artistică se cuvine să se dezvolte până la nivelurile ei cele mai înalte, este necesar ca ea să nu fie stânjenită de reclamațiile morale sau ale religiei. Interesele de cultură ale conștiinței omenești reclamă deci disocierea și autonomizarea valorilor.

După cum vedem, dezvoltarea mai nouă a practicii și a teoriilor estetice a tins necontenit către afirmarea libertății artistice sub un alt unghi decât acela pe care l-am examinat în considerațiile precedente. Exigențele conștiinței omenești pentru asigurarea autonomiei artei sunt o formă a aspirației moderne către libertate. Autonomia artei este o formă a liberalismului modern. Dar dacă valoarea creației de artă este pentru noi o valoare disociată de celelalte valori și autonomă în raport cu ele, aceasta nu înseamnă că ea este o valoare izolată: oricât de autonomă ar fi, valoarea artistică întreține legături cu celelalte valori. Apărătorii autonomiei artei nu trebuie să cultive năzuința ca valoarea artistică să rupă orice fel de legături cu celelalte valori ale spiritului. Susținătorii autonomiei artei nu trebuie să dorească decât ca valoarea artistică să nu fie subordonată altor valori, să nu fie comandată de altele. Ei nu trebuie să dorească decât ca alte valori să nu-și impună punctul lor de vedere activității artistice. Susținătorii autonomiei artei nu țin decât acest limbaj moralei, religiei sau vieții politice: nu căutați să limitați libertatea creației artistice; nu impuneți punctul vostru de vedere, directivele voastre; lăsați pe creatorii artei să se decidă după spontaneitatea geniului lor. Dar când ei țin acest limbaj și apără acest punct de vedere, ei nu vor să spună, o dată cu aceasta, că valoarea artistică n-ar întreține niște legături spontane cu celelalte valori, cu care se întrunește în unitatea de structură a unui spirit individual sau a întregii culturi omenești într-o epocă anumită. Aceste legături nu pot fi și nici nu trebuie să fie suprimate.

Iată, de pildă, un artist care creează în perfectă independență, ascultând numai de legea artei și de spontaneitatea genialității în sine. Un astfel de artist creează opere de artă care au și o semnificație morală și o semnificație religioasă și una social-politică. Situația

nu poate fi evitată. Artistul cel mai independent, aderând în chipul cel mai profund la crezul autonomiei artei, produce totuși opere de artă care au și alte semnificații decât cea artistică propriu-zisă.

Când vorbim, de pildă, despre individualismul care străbate întreaga operă a lui Michelangelo, constatăm în ea o afinitate cu alte valori decât valoarea artistică. Când vorbim de individualismul lui Michelangelo, nu vorbim despre caracterul propriu-zis estetic al acestei opere, ci despre caracterul ei heteronomic. O dată cu individualismul lui Michelangelo, afirmăm solidaritatea ei cu celelalte valori ale spiritului și cu care se întâlnește în sinteza unei opere și a unei culturi. Așa se întâmplă cu operele tuturor marilor creatori și chiar ale creatorilor de artă mai modești. Spiritul omenesc are putința să gândească orice valoare artistică în unitatea unei structuri morale complexe, pentru a constata legăturile ei cu celelalte valori.

Nu trebuie deci să înțelegem în chip greșit autonomia artei: să nu ne închipuim că autonomia artei înseamnă afirmarea acelei poziții după care arta se cuvine să urmărească finalități pur artistice, cu sacrificarea celorlalte finalități ale spiritului omului. O astfel de poziție ar fi de-a dreptul primejdioasă pentru că ar sărăci conținutul și ecoul operei de artă. Artistul trebuie deci să se conducă după finalități artistice, dar, adâncind opera lui artistică, artistul va ajunge și la alte semnificații decât cele legate de valoarea artistică propriu-zisă. Numai operele artistice sărace sunt opere artistice fără ecou; numai acestea nu se conduc și dincolo de artă, la religie, la morală, la viața socială. Operele artistice profunde au totdeauna o semnificație spirituală mai largă decât valoarea artistică propriu-zisă.

Autonomia artei nu poate și nici nu dorește să legitimeze o artă fără adâncime și deci fără solidaritate cu celelalte valori ale spiritului. Astfel, atunci când cerem artei acea plenitudine umană, acea adâncime, acea bogăție de conținut care face din ea o îndrumătoare a omenirii către ansamblul scopurilor ei spirituale, noi nu cerem sacrificarea libertății artei; nu cerem altceva decât tocmai ca arta să meargă pe drumul ei, care o conduce neapărat către îmbrățișarea tuturor valorilor spirituale. Afirmând, prin urmare, libertatea artei, afirmăm, în același timp, posibilitatea ei să devină ceva mai mult decât artă.

VI
PERSPECTIVĂ

Problema care ne-a preocupat de-a lungul acestor pagini a fost aceea de a vedea ce răspunsuri poate să dea estetica la câteva din principalele întrebări ale filosofiei moderne. Cea din urmă din întrebările pe care le-am cercetat, în lumina experienței artei și a frumosului, a fost problema libertății. A văzut, ca și în alte împrejurări, că și aci se confruntă teze paralele și opuse, teza liberului arbitru și a determinismului, și ne-am putut da seama care este poziția noastră față de aceste două teze contradictorii. Suntem deci partizanii libertății în artă, ai unei libertăți care lucrează însă cu un material impus. Aceeași ar fi concluzia la care ne-am opri dacă am examina problema libertății și din unghiul obiectului artistic, prin urmare dacă ne-am pune în fața problemei stilului în artă. Pentru unii, stilul unei opere este rezultat din materialul pe care artistul îl are la dispoziție și din mijloacele tehnice care îi sunt date. Este teza pe care a înfățișat-o Gottfried Semper în renumita lui cercetare asupra stilului în artele tectonice, de pe la 1850. Puțin după el, un alt cercetător, Alois Riegl, care a lăsat lucrări foarte importante asupra artei la finele Imperiului Roman, afirmă că stilul este

un produs al viziunii proprii și autonome, ceea ce el numea „*das Kunstwollen*".

Iată cum și în această împrejurare se confruntă și poate că se completează cele două poziții opuse. Nouă ni se pare că stilul artistic este produsul unei spontaneități, dar al unei spontaneități care are de lucrat cu un anumit material, căci este evident că, dacă arta greacă este altceva decât arta unora din popoarele Orientului antic, aceasta atârnă și de materialul pe care îl foloseau cele două popoare. Întrebuințarea pietrei solicita un stil deosebit de cel impus de întrebuințarea pământului ars. Materialul lucrează deci ca un factor determinant. Cu acest material, fantezia artistică lucrează după propria ei spontaneitate. Experiența artei și a frumosului justifică deci teza libertății, dar a unei libertăți mărginite de anumite condiții materiale. Înseamnă aceasta o limitare a libertății? Desigur că nu. Libertatea omului este cu atât mai mare și mai puternică cu cât lucrează învingând anumite obstacole. Nici nu putem concepe o libertate exercitându-se fără obstacole. O libertate care ar funcționa fără obstacol n-ar mai fi o libertate. Ceea ce ne dă dreptul de a vorbi despre libertatea cuiva este tocmai putința lui de a învinge o piedică, de a înfrânge o fatalitate. Folosind în domeniul artei această limitare a libertății creatoare, prin materialul pe care mediul cosmic îl impune, prin suma mijloacelor pe care tehnica timpului le împrumută, prin motivele pe care viața socială le inculcă, noi nu înțelegem să limităm teza libertății în artă, ci dimpotrivă, s-o subliniem. Libertatea artistului este cu atât mai mare cu cât, primind un număr de elemente date, el izbutește să le introducă în sinteza lui personală. Exemplul acesta aruncă o lumină asupra libertății omenești, în genere, și asupra chipului în care se cuvine ca ea să fie rezolvată. Nu este o soluție eclectică aceea la care ne oprim noi, ci una care încearcă să lămurească adevăratul sens al libertății. Libertatea este un termen corelativ. Noi trebuie să-l gândim în legătură cu ceea ce, opunându-i-se, o fortifică și, în același timp, îi subliniază eficiența.

O altă problemă care ni se impune la acest final al cercetării noastre este aceea relativă la chipul cum se leagă între ele diversele soluții pe care le-am găsit pentru cele patru mari probleme filosofice în fața cărora speculația modernă și contemporană s-a oprit cu precădere și asupra contribuției pe care, la soluționarea lor, a adus-o experiența artei și a frumosului.

După cum ne-am străduit s-o arătăm, aceste patru probleme, problemele cardinale ale gândirii moderne și contemporane, sunt: problema iraționalului, a totalității, a imanenței spiritului și a li-

bertății. Fiecăreia din aceste patru mari probleme am încercat să-i aducem răspunsul pe care îl sugerează examinarea specială a întrebărilor relative la natura artei și a frumosului. Așa, de pildă, în ce privește cea dintâi problemă, n-am tăgăduit că tocmai experiența artei și a frumosului pune problema iraționalului. Însemnătatea modernă a problemei estetice a fost aceea de a fi scos în evidență existența unui sector al realității care rezistă lucrării de raționalizare. Estetica, concepută ca o știință autonomă, este un produs al veacului leibnizian și a apărut în punctul în care Leibniz constată un sector irațional în realitate sau, în tot cazul, unul în care raționalitatea este învăluită, profundă. Mai târziu s-a mers mai departe și s-a negat orice posibilitate de raționalizare a domeniului estetic. Nouă ni s-a părut că ne putem întoarce la Leibniz, încercând să arătăm cum, sub aspectul irațional al lucrurilor frumoase și al creațiilor de artă, există un nucleu de raționalitate.

Problema raționalului și iraționalului în artă și în frumos se leagă foarte de-aproape cu problema totalității. Raționalitatea este relaționalitate. Aceasta este una din axiomele adoptate de expunerea noastră. Arta, considerată ca o totalitate, ca o construcție relațională, pune în lumină și raționalitatea construcției artistice. Problema totalității aduce deci o contribuție și la problema raționalității, pe care o examinasem înainte.

Tot în cadrul acestei probleme, am abordat chestiunea totalității și sub altă latură, aceea a limitelor artistice. După cum știți, relativismul modern a încercat să compromită conceptul artei ca o totalitate absolută. Împotriva concepției acesteia fragmentariste, noi am încercat să restituim sensul conceptului de totalitate în artă.

În al treilea rând, am examinat problema imanenței spiritului. Este spiritul imanent realității sau se cuvine să rămânem la metafizica dualistă a trecutului? Dacă putem afirma imanența spiritului sau posibilitatea de imanentizare spirituală a realității, lucrul acesta trebuie să-l demonstreze în special experiența artei. Dacă într-un singur punct al lumii reușește spiritualizarea realului, atunci teoreticește se poate admite soluția spiritualizării lui indefinite. Am arătat și aci tezele care se opun, și ni s-a părut că ne putem decide pentru soluția imanentistă.

Am abordat în cele din urmă problema libertății. Și aci am scos în evidență tezele opuse, soluția liberului arbitru și soluția determinismului în artă, căutând și aci unitatea mai profundă care împacă controversa veche, încercând să restabilim și să restituim semnificația adevărată a ideii de libertate.

Dacă ne-am da osteneala să legăm între ele aceste felurite răspunsuri, vom vedea că ele se unesc laolaltă. După toate cele arătate, ni se pare că ne putem opri la concepţia unui univers raţional în profunzimea lui, şi tocmai din această pricină susceptibil să se raţionalizeze indefinit, adică să se pătrundă de valorile cele mai înalte ale spiritului omenesc. Este o concepţie care, prin rădăcinile ei, se leagă cu interpretarea religioasă a vieţii şi lumii şi care, prin cununa copacului şi perspectivele pe care le deschide, se uneşte cu aspiraţiile de transformare a naturii şi societăţii. Aşa aş defini, în modul cel mai general, viziunea de ansamblu, neexplicitată, dar care stă la baza soluţiilor pe care am căutat să le elaborez în cursul acestor pagini.

Nu voi insista însă asupra legăturilor dintre feluritele soluţii filosofice pe care le-am adus, pentru că mă gândesc ca într-un viitor apropiat să întreprind o lucrare de filosofie generală, organizată din perspectiva artei şi a frumosului.

TEZELE UNEI FILOSOFII A OPEREI

I
PUNCT DE PLECARE

Necontenit drumurile cugetării mele s-au oprit în fața ideii de operă. În *Estetica* (1934–1936) mi-am propus să studiez frumosul artistic, acela realizat de operele artei. În *Introducere în teoria valorilor* (1942) am distins între valori și bunurile care le întrupează și dintre care unele sunt date, iar altele produse, acestea din urmă fiind opere ale tehnicii, ale științei sau ale artei. Am preconizat în *Filosofia culturii* (1944) o concepție activistă a culturii, adică lucrarea de transformare a naturii în sensul aspirațiilor omului, prin operele lui. Socotesc deci că întreaga mea contribuție cere să se completeze printr-o teorie generală a operei, în cadrul căreia să pot înscrie o nouă filosofie a operei de artă, obiectul principal al cercetării mele.

Scrierea de față își propune deci: 1) să descrie opera în afară de relațiile ei de spațiu și timp, adică să construiască fenomenologia ei, 2) să urmărească felul în care opera se constituie în spațiu, adică să înfățișeze principalele categorii ale formei, în special ale formei artistice, 3) să stabilească conexiunile operei în spațiul social, adică legăturile ei cu celelalte opere produse de om și acțiunea lor asupra

fiecărui individ, 4) să prezinte destinul operei în timp, modul în care se afirmă, trăiește, moare, uneori reînvie, neîncetatele oscilații ale vitalității ei.

N-aș da măsura întregului meu îndemn, dacă aș înfățișa lucrarea de față numai ca pe produsul necesar al cercetării mele de până acum. Desigur, omul care a trecut de miezul vieții lui și a împlinit o parte din sarcina ce i-a fost hărăzită privește în urmă și caută firele prin care se leagă feluritele lui lucrări, stabilește între acestea punctele de intersecție și de convergență, concepe rolul întregii lui osteneli ca pe o singură *operă*. El se poate întreba atunci care este esența operei, în ce relație stă ea cu activitatea naturii și cu celelalte tipuri ale muncii omenești, ce principii ale formei au călăuzit-o, ce însemnătate poate avea ea în viața oamenilor și ce soartă îi este rezervată?

Dar în timp ce încearcă să obțină această lumină asupra operei sale și să se întărească prin conștiința de a fi construit, a suit în jurul său delirul distrugerii și privește urmele rănilor lui încă nevindecate. Împotriva demenței, care ar mai putea încerca să înmulțească ruinele în jurul său, omul de azi înțelege că principala lui misiune este să construiască opere, să refacă și să îmbogățească civilizația lui. Filosofia practică, prin meditațiile ei asupra esenței, formei, conexiunilor sociale și a vieții operei, se leagă astfel cu preocuparea cea mai vie a omului de astăzi.

II
MUNCĂ ȘI OPERĂ

Prima lumină pe care o putem obține asupra esenței operei o dobândim actualizând reprezentările implicate de cuvântul care o denumește, mai cu seamă dacă alăturăm acest cuvânt de termeni apropiați și pe care vorbirea curentă îi asociază adeseori. Desigur, opera este produsul muncii, un rezultat al ei. Nu orice muncă produce însă opere. Există munci improductive, activități care se desfășoară în van: opera nu le încunună. Dar chiar muncile productive, ca, de pildă, acele cu un rol pozitiv în economia unei societăți, nu se concretizează până la urmă într-o operă. Munca unui salahor, a unui muncitor care controlează și face să funcționeze o mașină, nu produce o operă. Opera este produsul singurelor munci capabile să sfârșească într-un rezultat concret și relativ durabil. Vorbim apoi de munca organismului, dar nu de opera lui. Inima muncește din greu în timpul ascensiunilor laborioase. Vorbim apoi, printr-o metaforă abia simțită, și de munca unei mașini. Dacă vorbim de munca organismului și de aceea a mașinilor, dar nu de opera lor, împrejurarea provine nu numai din lipsa rezultatului concret și durabil, dar și din aceea a finalității sau a agentului moral sau a valorii. Nu aso-

ciem cu munca unei mașini sau a unui organ ideea unei cauze finale, adică a reprezentării unui scop care ar călăuzi-o în timpul efortului său. Fiziologii vorbesc de mecanismul inimii; ipoteza finalistă le este inutilă pentru a explica modul în care mușchiul cardiac absoarbe și respinge lichidul sanguin. Desigur, activitatea inimii face parte din unitatea funcțională a unui agent fizic și mașina nu lucrează decât supravegheată de un lucrător. Agentul fizic nu este însă și unul moral și lucrătorul, cu însușirile lui de atenție, conștiinciozitate și abilitate, rămâne exterior muncii însăși a mașinii. Când vorbim de munca mașinii, iar nu de aceea a lucrătorului care o conduce, nu ne reprezentăm în ea o prezență umană, calitatea morală a unei persoane. Deși din mașină pot ieși obiecte concrete, durabile și valoroase, lipsa calității ei de persoană, de agent moral, ne împiedică de a vorbi despre operele ei. Tot astfel, cu toate că și organismul, prin produsele lui, poate produce unele obiecte concrete și de o oarecare durabilitate, lipsa de valoare a acestora ne oprește a vorbi despre opera lui. Lipsa unuia singur din atributele amintite, produs concret și durabil, finalist, al unui agent moral, posedând o valoare, retrage rezultatului unei munci calitatea unei opere. Opera întrunește însă toate aceste atribute. Prelungind aceste prime indicații, furnizate de analiza vorbirii, putem obține o definiție a operei.

III
MUNCA SAU OPERA NATURII?

Cât de indispensabilă este gruparea tuturor atributelor semnalate mai sus, pentru a distinge între simpla muncă și aceea care se încunună printr-o operă, ne dăm seama atunci când ne oprim în fața activităților naturii. Un naturalist, căruia îi este suficientă ipoteza materialistă și mecanicistă, va vorbi cel mult de munca naturii. Un filosof spiritualist sau un panteist vor vorbi despre opera ei. Cine admiră opera naturii, cu prilejul înfloririlor ei periodice sau a speţelor vegetale și animale care s-au diferențiat treptat și stăpânesc azi pământul, sau cu ocazia proceselor geologice care au conformat peisajul planetei noastre, gânditorii și poeții care își mărturisesc entuziasmul lor cu privire la miracolul armoniei în organizarea materiei vii și chiar la frumusețea aspectelor luate de materia moartă, introduc negreșit, în chipul lor de a considera natura, ideea finalității, a calității morale a agentului creator și a valorii produsului lor. Divinitatea exterioară creației sau spiritul infuz în întreaga natură lucrează călăuzit de un scop, după un plan, prin spontaneitate morală și obținând valori, pentru toți filosofii spiritualiști, teiști sau panteiști. Ipoteza spiritualistă și religioasă este totdeauna prezentă în vorbirea acelora care ne invită să admirăm operele naturii. Respingerea acestei ipoteze nu ne mai dă dreptul să vorbim decât despre munca ei.

IV
DEFINIȚIA OPEREI

Opera, orice operă, este deci produsul finalist și înzestrat cu o valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitatea morală a ființei lui. Produsul pe care îl numim operă are o realitate concretă și relativ durabilă. Realitatea lui se afirmă atunci când se desparte de creatorul care l-a produs. Relațiile operei cu creatorul său sunt însă mai complexe, după cum vom vedea din desfășurarea acestei analize. Deocamdată ne este suficient să observăm că nu există operă decât acolo unde produsul s-a izolat de creatorul lui și de procesele active care i-au premers. Câtă vreme artistul visează sau lucrează și atâta timp cât savantul experimentează, își verifică rezultatele, le completează sau le amendează, opera nu există încă. Opera apare numai atunci când creatorul simte că lucrarea lui a atins un termen dincolo de care este inutil să mai continue și atunci când, în spațiul lumii, opera ocupă o poziție opusă creatorului său, creatorul privind din punctul său către punctul operei și luând cunoștință de ea ca de un lucru deosebit de sine.

Pentru a atinge acest rezultat, creatorul și-a propus un scop și a lucrat după un plan. Există, desigur, în cristalizarea treptată a unei opere și efecte neprevăzute de creator, independente de scopul

propus şi de planul după care lucrează. Există în cursul realizării unei opere şi substituţii de scopuri, creatorul orientându-se la început după un scop şi hotărându-se apoi să adopte un altul. Nu există însă opere produse în întregime de întâmplare. Efectele neprevăzute au trebuit să fie selectate, introduse într-o structură finalistă, recunoscute adică drept utile şi adaptate scopului urmărit. Iar acest scop, oricâte alte scopuri anterioare ar fi înlocuit şi oricât de târziu ar fi început să orienteze lucrarea către rezultatul ei definitiv, a trebuit să se precizeze pentru ca opera să apară.

Produsul finalist, care este opera, creatorul îl obţine conformând un material. Materialul nu trebuie să fie neapărat materie: materialul nu este totdeauna material. Un savant, un filosof, un moralist conformează un material spiritual, un material de concepte, de judecăţi, de raţionamente. Lucrarea de notaţie a rezultatelor sale poate fi o operaţie secundară şi neesenţială. Auguste Comte, meditându-şi lucrările până în ultimele lor amănunte, aşa cum ne asigură biografii lui, putea să-şi considere opera împlinită încă din faza ei pur mentală, înainte de transcrierea ei grafică. De asemeni, un inginer poate să-şi privească opera încheiată îndată ce încredinţează proiectul său constructorilor tehnici, care urmează s-o realizeze materialmente. S-ar putea spune că în cazul inginerilor, opera trece prin două faze ale materializării, opera este însă gata o dată cu cea dintâi dintre ele, adică cu proiecţia în plan a viitoarei lucrări spaţiale. Evident, împrejurarea se schimbă pentru alţi creatori de opere. Pentru unii din aceştia realizarea materială a concepţiei lor poate să modifice concepţia însăşi. Pictorii şi sculptorii, dar şi unii meşteşugari, fac adeseori această experienţă. Materia nu este pentru ei un vehicul indiferent al concepţiei, ci un factor cu rol pozitiv şi creator în desăvârşirea operei. Sculptorul care, modelând lucrarea sa în pământ, o vede tăiată în piatră sau turnată în bronz, ştie că felul materiei pe care o va întrebuinţa este un factor constitutiv al operei sale. Opera este pentru el esenţialmente materială.

Manevrând un material, creatorul îi dă o formă. Rămâne o problemă, pe care urmează încă s-o discutăm, dacă analiza filosofică poate menţine deosebirea curentă dintre materialul şi forma operei. Este mai probabil că nu există material absolut amorf şi că în cel mai brut dintre ele a lucrat un principiu formal. Forma însăşi este unitatea unei multiplicităţi, o *unitas multiplex*. A conforma înseamnă a unifica, a integra o multiplicitate. Cum nu există însă decât materiale formate, fie numai chiar prin lucrarea pregătitoare a naturii, a conforma înseamnă a integra o multiplicitate de unităţi multiple. Orice operă este un întreg multiplu. Din acest punct de

vedere, a crea o operă înseamnă a duce mai departe lucrarea de organizare formală a naturii.

Operele omenești se înlănțuiesc astfel cu procesele naturii, dar, în același timp, i se opun acesteia. Căci orice operă este un obiect nou în natură, pe care natura nu l-a putut singură produce. Forțele naturii pot dezorganiza opera umană, dar n-o pot înlocui. Există o adversitate continuă între natură și operele omului, deși acestea nu se pot produce decât coformând materialele puse la îndemână de natură și folosind mijloacele date împreună cu legile ei. Solidaritatea operei cu natura nu exclude însă antagonismul lor. Orice operă este apoi supraadăugată naturii. Suma tuturor operelor alcătuiește, pe planeta noastră, o regiune nouă, o sferă de proveniență pur umană, *tehnosfera*. Un organism animal sau o plantă, în momentul apariției lor, sunt și ele obiecte noi, în sensul că lipseau până atunci din natură; ele posedă, cu alte cuvinte, o noutate cantitativă, dar nu și una calitativă. Opera are însă totdeauna o noutate calitativă. A zecea mie sau a suta mie de perechi de ghete ieșite dintr-o fabrică au o valoare deosebită, o altă calitate economică, tocmai pentru că sunt a mia sau a suta mie pereche de ghete. Plantele și animalele nu-și schimbă calitatea o dată cu multiplicarea lor, decât atunci când sunt cultivate de om pentru a satisface unele din nevoile lui; plantele de pe terenurile de cultură și animalele din crescătorii se înscriu însă printre operele omului; ele fac parte din tehnosferă.

Printre opere sunt unele care sunt nu numai noi, dar și unice. Calitatea lor deosebită nu provine din punctul pe care îl ocupă într-o serie omogenă, ci tocmai din faptul că nu aparțin unei serii, nu s-au repetat și nu sunt repetabile. Acestea sunt operele științei, ale filosofiei, ale artei. Noutatea lor este originalitatea. Există deci o noutate cantitativă, una calitativă și una calitativ-originală. Acest din urmă atribut îl recunoaștem numai operelor savanților, filosofilor și artiștilor.

O nouă deosebire ne apare în punctul acesta. Deși originale, operele științei și ale filosofiei nu sunt atașate de materialul în care se manifestă decât prin legături disolubile. Aceeași teorie științifică sau filosofică, aceeași prezentare de fapte sau aceeași argumentare se poate face, cu alte cuvinte, într-o altă ordine sau cu alte metode ale expunerii. Numai operele artei sunt atât de indisolubil legate de forma înfățișării lor materiale, încât orice schimbare a acesteia le modifică sensul și valoarea. Originalitatea operei de artă exprimă deci un raport special între concepția artistului și forma materială care o manifestă. Precizăm natura acestui raport atunci când spunem că originalitatea operei de artă este imutabilă.

Distingând între forma manifestării lor materiale și sensul lor, putem spune că operele științei, ale filosofiei și ale artei sunt simbolice. Ele au acest caracter ca orice fapt de limbă. Cuvântul sonor sau scris și legătura dintre cuvinte semnifică o realitate deosebită de ele însele, și anume un concept sau o legătură de concepte. Cele dintâi sunt, așadar, *ceva* pus în locul *altcuiva*, substitute sau simboluri. Realitatea substituită prin cuvinte și prin conexiunile lor, adică formațiunile intelectuale pe care le numim concepte, judecăți sau raționamente, au în operele filosofiei și ale științei un înțeles precis. Când regăsește acest înțeles, adică atunci când în locul substitutului a aflat substituitul, spiritul își întrerupe cercetarea. Spunem, din această pricină, că înțelesul unei opere științifice sau filosofice ocupă adâncimea unei perspective limitate. În operele artei însă, dincolo de substituitul format de cuvinte, sunete, mișcări, linii, forme, volume, culori etc., regăsim un înțeles pe care nu-l putem subordona unui concept sau unei legături de concepte precise, un înțeles mai bogat și care, debordând necontenit conceptul, provoacă lucrarea niciodată limitată a restabilirii înțelesului. Simbolul artistic este deci ilimitat.[1] Originalitatea artistică este nu numai imutabilă dar și ilimitat-simbolică.

Însumând rezultatele analizei de mai sus și înainte de a le valorifica în atâtea probleme ale fenomenologiei generale a operei și ale aceleia speciale a operei de artă, putem spune că opera este *produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral, care, întrebuințând un material și integrând o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou.*

Acest obiect calitativ nou este original și simbolic în cazul operelor filosofiei și ale științei. El este imutabil original și ilimitat simbolic în cazul operelor artei.

[1] Asupra „simbolului limitat" și „ilimitat", vd. scrierea mea *Simbolul artistic*, 1947, și analizele de mai jos.

V
NATURĂ, TEHNICĂ, ARTĂ.
Controverse de frontieră

Definirea operei și, în cele din urmă, a operei de artă, s-a făcut printr-o serie de atribute, a căror însumare continuă marchează trecerea de la natură la tehnică și la artă. Există însă și unele controverse cu privire la delimitarea acestor domenii. În șirul operelor, arta este cea mai determinată, aceea care întrunește numărul cel mai mare de atribute. Retrăgând unul sau altul din aceste atribute, parcurgem drumul invers: de la artă, la tehnică și la natură. Există deci posibilitatea ca, din unghiul artei, să precizăm granițele domeniilor conexe și să limpezim unele din controversele care pot apărea cu această ocazie. Opera de artă ne-a apărut deci ca:

1. Produsul
2. unitar și multiplu,
3. înzestrat cu valoare,
4. obținut prin cauzalitate finală,
5. al unui creator moral,
6. dintr-un material,
7. constituind un obiect calitativ nou,

8. original imutabil — şi
9. ilimitat simbolic.

Prin singurele prime două atribute nu ne găsim încă în domeniul operelor. Natura cunoaşte şi ea produse de integrare, unitare şi multiple. Evident, aceste produse posedă adeseori o valoare, totuşi aceasta nu apare decât prin munca omului care trebuie să opereze cel puţin pentru a le extrage şi a le transporta, dacă nu pentru a le da un început de transformare. Arborele din pădure nu devine o valoare decât abătut şi transportat, dacă nu şi transformat în material de construcţie. Intervenţia muncii unui om, adică a unui agent moral, valorifică produsele naturii şi le dă caracterul unor opere. Am văzut însă (§ III) că în ipoteza unei metafizici spiritualiste, teiste sau panteiste, produsele naturii pot fi considerate şi ele ca opere, valoarea provenindu-le atunci din alt izvor decât din acel al muncii omeneşti, dar tot din activitatea unui agent moral.

Cu al treilea atribut, din şirul celor notate mai sus, intrăm deci în domeniul operelor, dar deocamdată în acel al operelor tehnice. Orice operă tehnică este un produs material de integrare, valoros, finalist, datorat unui creator, înscriind în realitate un obiect nou. Noutatea operei tehnice este oare cantitativă sau calitativă? Putem oare recunoaşte operelor tehnice noutate originală? Desigur, prima operă tehnică, dintr-o serie omogenă, primul telefon, primul avion, primul post de radio-emisie şi radio-recepţie au fost opere originale. Toate celelalte opere tehnice de acelaşi fel, repetând modelul iniţial, n-au mai avut decât o noutate cantitativă, deopotrivă cu a tuturor operelor pe care le numim bunuri economice sau mărfuri. Între primul şi al miilea aparat de radio există deosebirea dintre calitate şi cantitate. Prin calitatea originalităţii lor, primele opere tehnice dintr-o serie, aşa-zisele invenţii, se înrudesc cu operele ştiinţei. Inventatorul nu este numai un tehnician, dar şi un om de ştiinţă, un savant cunoscând principiile şi legile. Ceilalţi făuritori de opere, care repetă invenţia primitivă, sunt numai tehnicieni. Prin atributul originalităţii, intrăm deci în domeniul ştiinţei, ca şi al filosofiei. Am văzut, în fine, că abia prin originalitatea imutabilă şi prin simbolismul ilimitat pătrundem în regiunea artei. Analizele ulterioare ne vor arăta că multe din operele care aspiră la condiţia artei, dar cărora le lipsesc calităţile lor esenţiale, reurcă, de fapt, în domeniul teoretic sau în cel tehnic.

VI
REALISMUL ȘI IDEALISMUL OPEREI

Fiind un produs, opera este exterioară producătorului. Ideea de produs nu presupune însă neapărat exterioritatea spațială. Un gânditor care își meditează lucrarea sa până în ultimele amănunte, înainte de a o încredința hârtiei și tiparului, poate spune că opera sa a fost gata încă din faza ei pur mentală. În ce sens opera acestuia îi este însă exterioară? Mai întâi în sensul că opera este exterioară proceselor care au premers-o, că este termenul final și încununarea acestora. Împrejurarea aceasta este însă un caz limită și oarecum conjectural. În marea majoritate a cazurilor, exterioritatea este și spațială. Dar, după cum în soluție ideală, exterioritatea nu trebuie să fie neapărat spațială, nici simpla desprindere spațială nu este suficientă pentru a se obține caracterul exteriorității față de producător, în sensul care este caracteristic operei. Opera este exterioară creatorului în înțelesul mai precis că s-a dezvoltat și există după propriile ei legi.

În această din urmă direcție se poate vorbi nu numai despre exterioritatea operei, dar și despre autonomia sau despre realismul ei. Unii cugetători au mers până acolo încât au susținut că orice inven-

ţie este, de fapt, o descoperire, că orice operă este oglindirea unui model inalterabil, că „prima apercepţie imaginativă a operei viitoare apare inventatorului nu ca o construcţie, ci ca o percepţie“ (Et. Souriau, *L'Avenir de l'esthétique,* 1929, p. 112). După mai multe încercări fără consecinţe, nu dobândeşte adeseori pictorul impresia că „îşi deţine“, în fine, tabloul? Un artist care urmăreşte o temă şi caută s-o dezvolte într-o operă, face adeseori experienţa consistând în modificarea temei în favoarea operei. Referindu-se la astfel de experienţe, psihologul Fr. Paulhan, clasificând tipurile invenţei, a trebuit se distingă pe acela care constă în deviaţia concepţiei primitive prin împrejurările realizării (*déviation par réalisation*). Este ca şi cum opera s-ar dezvolta după propria ei legalitate, nu numai independentă, dar, uneori, antagonistă faţă de tendinţele creatorului ei, de unde sentimentul de conflict şi luptă pe care acesta îl resimte în timpul realizării operei. Astfel de constatări au îndreptăţit pe unii cugetători să vorbească despre un realism, în sens platonic, al operei sau, întrebuinţând o expresie figurată, aşa cum face Et. Souriau, de un *pygmalionism* al ei, cu referire la mitul antic al sculptorului Pygmalion, care, îndrăgostindu-se de statuia creată de el, a cedat sentimentului oricărui creator că opera este ceva deosebit de sine însuşi, o fiinţă cu care se pot stabili relaţiile prin care oricine din noi se leagă cu fiinţele din afară de noi înşine.

Toate aceste fapte sunt incontestabile. Sunt însă ele suficiente pentru a afirma realismul platonic al operei? Pentru cine nu se decide uşor a adopta ipoteza metafizică, atâta timp cât n-a istovit explicaţiile fenomenale, nu este oare mai just a spune că aşa-zisa legalitate autonomă a operei nu este decât efectul care rezultă, pentru conştiinţa creatorului, atunci când el s-a angajat în realizarea unui scop, când s-a încatenat într-o finalitate pe care, deşi el însuşi a ales-o, trebuie să continue a şi-o lumina şi trebuie s-o apere împotriva sugestiilor lăturalnice? Opera are o viaţă a ei, o legalitate autonomă şi imanentă, nu pentru că reproduce un model superior şi etern, dar pentru că se dirijează după un scop ales de creator, care îi prescrie apoi drumul realizării. Sentimentul luptei cu opera nu provine, pentru creator, din caracterul constrângător al modelului pe care opera ar năzui să-l reproducă, ci din faptul că lucrarea finalistă a realizării poate să fie uneori ezitantă, poate să nu se lumineze prin aceeaşi limpede conştiinţă în toate etapele ei. Orice operă este, fără îndoială, produsul unei invenţii, deşi nu al uneia arbitrare. Materialul şi mijloacele de care creatorul dispune, legile naturale de care trebuie să ţină seama, limitează invenţia, îi dă un anumit curs. Dar material, mijloace tehnice, legi naturale sunt adap-

tate scopului postulat de inventator, sunt introduse în structura finalistă a operei viitoare. Oricare ar fi limitele de care creatorul trebuie să asculte, la originea operei stă postularea idealistă a scopului urmărit. A inventa înseamnă a face natura să se supună unei cauze finale, afirmată și dorită de inventator. Opera consecutivă actului de invenție este un produs ideo-realist.

VII
CUNOAȘTERE ȘI CREAȚIE

Dacă orice act de invenție constă din subordonarea naturii unei cauze finale postulată de inventator, atunci înaintea invenției trebuie să stea cunoașterea naturii, știința trebuie să preceadă creația, teoria anticipează practica. Împrejurarea pare cu atât mai adevărată cu cât realizarea unui scop prin cunoașterea naturii se face prin intermediul cunoașterii altor legi și proprietăți ale naturii. Montarea celui mai simplu aparat presupune cunoștința mai multor fapte și raporturi naturale de fapte, pe care inventatorul trebuie să le facă a funcționa împreună, într-o structură finalistă ierarhică. Inventatorul telefonului a postulat scopul transmiterii vocii la distanță și a folosit, pentru realizarea acestui scop, proprietatea scânteii electrice de a se propaga de-a lungul unui fir metalic, apoi proprietatea membranelor vibrante, apoi pe acele ale camerelor de rezonanță, apoi pe acele ale materialelor rău conducătoare de electricitate etc. Numai prin punerea de acord a tuturor cunoștințelor relative la aceste proprietăți naturale, încatenate într-o structură pe care o numim ierarhică, deoarece fiecare din ele slujește scopului principal în grade felurite de însemnătate, a putut inventatorul te-

lefonului să obțină un aparat prin care vocea să fie transmisă și receptată cu suficientă claritate. Cunoașterea este deci coextensivă cu întregul act de invenție și îl sprijină în fiecare din punctele sale; ea singură îl face posibil și eficient. Dacă totuși se cuvine a deosebi între cunoaștere și creație, împrejurarea ar fi legitimată numai de faptul că una ar fi anterioară celeilalte, că simplele cunoașteri ar anticipa înșiruirea lor finalistă, că, de pildă, înaintea tehnicii inginerești ar sta mecanica rațională și fizica sau că înaintea medicinei și-ar spune cuvântul fiziologia. Deosebirea dintre cunoaștere și creație s-ar mai justifica prin aceea că cea dintâi ar fi contemplație dezinteresată, pe când cea de-a doua, activitate practică. Dacă cunoașterea susține creația în toată întinderea ei, nu este mai puțin adevărat că în trecerea de la una la alta s-ar fi introdus un factor nou: gestul care forțează întâlnirea mai multor proprietăți naturale. Acest gest s-ar produce numai după ce contemplația adevărului s-ar fi terminat; numai după ce contemplația adevărului ar ajunge la țintele ei, ar intra în rolul lor fantezia practică și gestul făptuitor.

Acest mod de a-și reprezenta relația dintre cunoaștere și creație, comun atâtora, are nevoie de mai multe modificări. Mai întâi, nu pare deloc adevărat că cunoașterea ar fi contemplație și că actul creației ar apărea numai după ce cunoașterea contemplativă ar înceta. Cunoașterea înțeleasă ca stare de contemplație este, în mentalitatea curentă, o veche rămășiță platonică. Pentru conștiința modernă, cunoașterea este deopotrivă activitate, căci nu cunoaștem decât lucrând pentru a pune de acord ideile și experiențele noastre, eliminând contradicțiile dintre ele, corectând erorile. Caracterele oricărei opere sunt și acele ale operei intelectuale a cunoașterii. Lucrarea unui savant este și ea un produs exterior și autonom, obținut adeseori prin lupta creatorului cu sine însuși. Imperativul obiectivității, căruia savantul trebuie să i se supună, provoacă adeseori în conștiința lui sentimentul unui conflict, cu prejudecățile, cu tendințele lui afective. Lucrarea intelectuală se dezvoltă astfel după propria ei lege, uneori în antagonism cu înclinațiile creatorului. Ceea ce rezultă apoi din cercetarea savantului este tot un produs de unificare, întocmai ca orice operă. Nu este, în fine, deloc adevărat că lucrarea de creație n-ar fi decât aplicarea rezultatelor cunoașterii, despărțită de acestea prin gestul făptuitor. Cine gândește astfel perpetuează reprezentarea pozitivistă, potrivit căreia știința în serviciul tehnicii n-ar fi apărut decât după ce s-a epuizat sarcina cunoașterii pure, filosofice. În cunoscuta sa „lege a celor trei stadii", Auguste Comte a dat o întinsă aplicație acestei idei, moștenită de el

însuşi de la gânditorii veacului al XVIII-lea. Ideea nu pare însă adevărată nici dacă o privim în perspectivă istorică, nici dacă încercăm s-o controlăm în împrejurări mai apropiate de noi. Filosofia grecească, citată de obicei ca o fază a cunoaşterii pure, a fost anticipată de civilizaţiile tehnice ale Orientului. Marilor sisteme filosofice ale veacului al XVII-lea le-au premers lucrările fizicienilor şi tehnicienilor Renaşterii. Sunt oare independente atâtea din descoperirile fiziologiei mai noi de observaţiile clinicii medicale? Este absolut sigur că fizica modernă nu şi-a putut întinde domeniul ei decât prin lucrările practice ale inventatorilor ultimului secol. Îndrumate mai totdeauna, la început, de observaţiile culese în realizarea unei opere practice, ştiinţa a putut să se orienteze un timp după finalităţi aşa-zicând pur teoretice, dar necontenit, în dezvoltarea ei mai veche sau mai nouă, ea a fost interceptată şi a primit un nou impuls de vitalitate din interesele şi atitudinile omului practic. Legea celor trei stadii, care postulează prioritatea în timp a ştiinţei teoretice, are deci nevoie de o serioasă revizuire. Ştiinţa şi aplicaţiile ei şi, în mod mai general, cunoaşterea şi creaţia par a sta mai degrabă într-un raport de intimă şi continuă întrepătrundere.

VIII
JOC, EXPRESIE ȘI ARTĂ

Vechea estetică, din lungul răstimp al Antichității, Renașterii și Clasicismului, era o disciplină descriptivă și normativă. Ea descria tipurile de opere, diferențiate după materialul și genul lor. Această descriere lua forma unei normalizări. Stabilind cum procedează feluritele arte, arhitectura, pictura, muzica, poezia etc. și așa-zisele genuri (elegia, idila, satira, comedia, tragedia), se proceda la prescrierea regulilor care urmează a fi respectate în realizarea acestora. Tratatele unui Aristotel, Cicero, Quintilian, Vitruviu, acele ale unui Leonardo, Alberti, Dürer, Scaliger, Vida, Boileau, Vossius etc. posedă îndoitul caracter semnalat. În toate, deopotrivă, cunoașterea structurilor de opere include și pe aceea a regulilor ce le domină. Mai târziu, interesul s-a deplasat de la acest punct către cunoașterea proceselor ce compun activitatea creatoare. A fost un moment crucial în dezvoltarea esteticii moderne, acela în care artiștii încep să se observe și să noteze felul în care se desfășoară, pentru ei, procesul creației. Corespondența lui Goethe cu Schiller, scrisorile lui Mozart, carnetele lui Beethoven, jurnalele intime ale unui Delacroix sau Hebbel etc. reprezintă unele din documentele cele

mai interesante ale acestei noi orientări. Interesul pentru structurile normative devenea mai slab și din pricina ruinării vechilor genuri, mai cu seamă a genurilor literare, o dată cu amestecul lor, preconizat de romantism. În fine, întreaga dezvoltare a științelor moderne mută centrul cercetării de la descriere la explicație. Cine compară scrierile naturalistice ale unui Buffon cu acele mai noi ale unui Geoffroy de Saint-Hilaire, Lamarck și Cuvier, dobândește măsura schimbării de metodă și preocupare introdusă în intervalul care îi separă. Transformarea poate fi semnalată nu numai în științele naturii, dar și în acele ale omului, de pildă în estetică. Astfel, de unde în lungul trecut al vechii estetici, artistul ca ființă activă și ca factor explicativ al operei, nu juca nici un rol, ființa lui se situează acum, tocmai cu acest rol, în centrul de perspectivă al esteticii mai noi. Două teorii au polarizat vederile noilor cercetări asupra cauzalității artistice: teoria artei ca joc și a artei ca expresie. Dacă există opere de artă, susține cea dintâi, lucrul s-ar explica prin aceea că există indivizi care, dispunând de un surplus de energie, îl cheltuiesc în executarea acelor lucrări dezinteresate, lipsite de finalitate practică, pe care le numim opere de artă. Pentru alți teoreticieni, arta este produsul nevoii artistului de a exprima tendințele lui profunde, pe acele pe care le împarte cu grupul lui național sau social sau pe acele pe care, pentru un motiv anumit, societatea sau propria conștiință morală le împiedică de a se manifesta. Arta ca expresie și dependențele particulare ale acestei teorii, arta ca întregire sau ca eliberare, sunt al doilea produs al noii estetici cauzale.

Insuficiențele acestor teorii ne apar astăzi evidente. Mai întâi, noțiunea însăși a „dezinteresării" este una din cele mai contestabile. Căci ce poate să însemne afirmația că arta este produsul unei activități dezinteresate? Un interes profund călăuzește creația operei, și anume, tocmai interesul de a crea. Vrea oare să spună teoria artei ca joc dezinteresat că interesul care o domină este de altă natură decât acel care îl mână pe om în împrejurările practice ale vieții lui, de pildă în cele morale sau economice? Dar din punctul de vedere psihologic nu există nici o deosebire esențială între interesul artistic și cel moral sau economic, nici în ce privește intensitatea lor posibilă, nici din acel al relației lor cu instinctele sau cu celelalte forme ale activității. Interesul artistic poate acapara pe un individ, poate prelungi instinctele lui sau se poate dezvolta într-o formă organizată de activitate, într-o profesiune, întocmai ca oricare alte interese ale sufletului. Am spune chiar că interesul artistic are o intensitate și o putere de a se dezvolta și organiza superioară altor interese. Căci sunt activități care se desfășoară după indicațiile sau

după interdicțiile mediului, în timp ce activitatea artistică izbuteș-te adeseori să depășească sau să sfărâme condițiile și limitele. A nesocoti caracterul profund, grav și uneori eroic al interesului artistic înseamnă a comite una din cele mai grave erori asupra psihologiei artistului. Nici ideea activității artistice ca cheltuire a unui surplus de forțe nu rezistă mai bine examenului critic, căci nu s-a făcut încă dovada caracterului excedentar al vitalității artistului. Ba chiar, considerând cazul atâtor artiști suferinzi, tocmai cazul contrariu, acel al diminuării de energie vitală, pare mai adevărat. Dar admițând chiar că artistul posedă un excedent de forțe, pe acel sustras activității biologice sau economice, nu se explică de ce îl întrebuințează el tocmai pentru crearea operei. Activitatea artistică nu este o ejaculare amorfă, ci o lucrare structurată, călăuzită de un scop valorificat în toate amănuntele realizării. Artistul nu creează orice, ci tocmai opera lui. Teoria artei ca joc mi se pare, din toate aceste motive, una din cele mai puțin psihologice pe care le-a produs speculația mai nouă.

Insuficientă este și teoria artei ca expresie, deși ea conține un sâmbure de adevăr. Arta este, în adevăr, expresia creatorului ei. Dar nu împarte oare arta acest caracter cu toate operele omului? O masă încheiată din câteva scânduri poate încă să ne vorbească despre abilitatea sau conștiința în lucru a dulgherului sau despre stângăcia și neglijența lui. Actul expresiv poate, de altfel, nici să nu producă o operă. Un gest, o exclamație, un strigăt, produse fără durabilitate, fără autonomie, fără finalitate, sunt și ele expresii, dar nu sunt opere. Expresia artistului este însă tocmai o expresie artistică, o operă de artă. A încerca să lămurești geneza operei de artă prin nevoia expresiei înseamnă a o explica printr-un factor prea general, care nu dă în nici un chip seama nici de faptul că la capătul activității provocate de această nevoie se încheagă o operă și nici de forma specifică a structurii acesteia.

IX
CUNOAȘTERE ȘI CREAȚIE ARTISTICĂ

Dacă arta nu este simplul produs al nevoii de joc sau de expresie, dacă artistul se dirijează după un anumit scop, pe care urmează a-l realiza, într-un anumit material și folosind unele mijloace, ar trebui ca el să anticipeze prin cunoașterea acestora realizarea pe care și-o propune. Am văzut că multă vreme s-a crezut astfel. Vechile poetici și numeroasele tratate de arhitectură, muzică și pictură ale Antichității și Renașterii aveau un caracter practic și operativ. Ele încercau să doteze pe artist cu o seamă de cunoștințe pe care, aplicându-le, artistul putea fi sigur că va crea opere. Părerea nu era primită numai ca o consecință a unui mod larg răspândit de a gândi relația dintre cunoaștere și creație, discutată în teză generală mai sus, dar ea a fost efectiv aplicată de-a lungul întregii tradiții academiste, în domeniul tuturor artelor. Pictorii, poeții și arhitecții academiști, adică toți acei care s-au orientat după modelele trecutului, toți acei care au menținut preceptele păzite de prestigiului tradițiilor și recomandate de învățământul Academiilor, au făcut totdeauna astfel încât lucrarea de realizare a operelor să fie precedată de cunoștința canoanelor, adică a regulilor, mijloacelor și

soluțiilor tipice și probate. În nenumărate împrejurări, în urma unei mari reușite artistice a proliferat academismul. Sonetiștii petrarchiști în Italia, autorii de tragedii care scriu, în secolul al XVIII-lea, în gustul lui Racine, pictorii clarobscurului după Caravaggio, sculptorii neoclasici în veacul al XIX-lea, un Canova sau un Thorwaldsen, pictorii germani instruiți la Roma, un Cornelius, sunt toți oameni savanți, cunoscători de modele și norme, pentru care lucrarea realizării artistice este efectiv anticipată de aceea a cunoașterii. Nici unul dintre aceștia nu este însă un mare artist, tocmai pentru motivul că relația dintre cunoaștere și creație este, pentru ei, alta decât aceea care se afirmă în cazul operelor valabile. În acestea din urmă, cunoașterea artistică nu este niciodată anterioară creației artistice. Tratatele practice de artă n-au produs niciodată un artist de seamă. Interesul lor provine numai din faptul de a fi generalizat pe baza creației anterioare sau pe aceea a creației personale a autorului. Nimeni nu citește astăzi pe Leonardo sau pe Boileau pentru a afla cum se pictează un portret sau cum se compune o tragedie, dar oricine poate studia *Tratatul despre pictură* sau *Arta poetică* pentru a cunoaște idealul artistic al unei personalități și al unei epoci. Activitatea constitutivă de opere nu este totuși pur instinctivă, irațională, lipsită de orice lumină a cunoașterii. Ea se întovărășește cu numeroase acte de cunoaștere, ca una care, urmărind un scop, trebuie să-i adapteze, în vederea realizării lui, temele, mijloacele și materialele de care dispune. De ce fel de acte de cunoaștere este deci vorba în lucrarea de creație?

A cunoaște înseamnă, în mod general, a executa un act de punere în relație a unui subiect cu un predicat. Forma oricărei cunoașteri este judecata. Raționamentele nu sunt decât mijloace care îndrumă către o judecată. Orice descoperire științifică este o judecată nouă, stabilirea unui nou raport între un subiect și un predicat. A cunoaște, în ordinea creației, înseamnă a pune în relație un mijloc cu un scop. Un meșteșugar care, în timpul lucrului său, chibzuiește cum să confecționeze o haină sau o pompă hidraulică, folosind mijloacele de care dispune, execută numeroase acte de punere în relație a acestora cu scopul urmărit, numeroase judecăți de adaptare. Așa-zisele norme sau reguli tehnice sunt judecăți de adaptare. Chiar regulile care călăuzesc raționamentele științifice, regula reducerii la absurd, a analogiei, a excluderii terțului, a contradicției etc., preconizează punerea în relație a mijloacelor inteligenței cu scopul aflării adevărului, sunt judecăți de adaptare, norme tehnice. Anticii aveau deci dreptate să le studieze în „retoricile“ lor, adică în

tratate cu caracter practic, ca unele ce erau destinate pregătirii oratorice.

Judecățile de adaptare pot să stabilească însă fie 1) o relație între anumite mijloace și un scop general, capabile adică să se concretizeze în opere noi, dar nu originale, fie 2) o relație între anumite mijloace și un scop — operă unică și originală, fie 3) o relație între anumite mijloace și un scop — operă unică și original-imutabilă (cf. § IV). Când scopul este general, judecățile de adaptare iau și ele o formă generală. Regulile tehnice sunt absolut valabile practica meșteșugarilor și a industriei. Ele sunt relativ valabile în creația științifică: există o metodologie a științelor, reguli capabile a fi aplicate în lucrări de laborator, în cercetarea arhivelor și în colaționarea documentelor, reguli ale observației și ale experimentării, metode de aflare a cauzalității (ca acele stabilite de J. St. Mill), așa-zisele legi ale silogismului etc. Nu există însă reguli valabile ale creației artistice, deoarece, scopul acesteia fiind o operă unică și original-imutabilă, nu se poate stabili, în relație cu el, nici o judecată de adaptare bună pentru a fi folosită de un alt creator în împrejurarea creării altei opere. Autorii de tratate practice de artă comit, deci, fie eroarea de a considera pe artist ca pe un om de știință, capabil să se orienteze după o metodologie, fie eroarea mai adâncă de a-l considera ca pe un tehnician, drept autorul unei opere repetabile.

X
VALORI, BUNURI ȘI OPERE

Lucrarea finală, însoțită de numeroase acte de cunoștință, care sfârșește într-o operă, creează o valoare. Valoarea este un alt atribut caracteristic al operei. Lipsită de valoare, o lucrare dirijată de un scop final nu constituie o operă. Un castel făcut din cărți de joc nu ni se pare o operă, tocmai din pricina dificultății cu care ne-am putea hotărî să-i recunoaștem o valoare. Nu putem reveni aci asupra întregii teorii a valorilor. Am făcut-o, altă dată, în *Introducere în teoria valorilor*, 1942, și în *Filosofia culturii*, 1944, față de care scrierea de față reprezintă o continuare și o completare. Reluând însă rezultatele principale ale lucrărilor mai vechi, vom spune că valoarea este obiectul unei dorințe. Nu vreun lucru oarecare este o valoare, ci acea calitate a lui prin care lucrul poate să satisfacă o anumită dorință. Valoarea apare deci nu ca un lucru, ci ca o categorie prin subsumare la care lucrurile dobândesc valoare și devin bunuri. Cum nu există o singură speță de valori, ci valori de spețe felurite (economice, politice, teoretice, estetice, morale, religioase), același lucru poate fi subsumat uneia sau alteia din aceste valori, pentru a primi caracterul unor bunuri deosebite. Un tablou

de Luchian este un bun estetic pentru amatorul de artă, dar un bun economic, o marfă, pentru negustorul de tablouri. Posibilitatea subsumării aceluiași lucru în sfera câte unei alte valori, pe care (în *Introducere în teoria valorilor)* am numit-o subalternarea actelor de valorificare, este o împrejurare pe care n-o poate legitima decât concepția valorii cu ceva deosebit de lucrul însuși, ca o categorie.

Lucrul, îndată ce este subordonat unei valori, devine un bun pentru acel ce execută actul subordonării. Bunurile sunt însă date sau produse. Pentru un drumeț însetat, izvorul natural pe care îl întâlnește în cale este un bun dat. Dacă același izvor a fost captat într-o fântână, ne găsim în fața unei opere. Opera este un bun produs. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, o operă este deci rezultatul prelucrării unui material pentru a-l face să se întâlnească cu o dorință și pentru a o satisface. A doua deosebire dintre bunurile date și cele produse este că pe când cele dintâi pot sau nu să se întâlnească cu o dorință și s-o satisfacă, cele din urmă, adică operele, forțează această întâlnire și o satisfac cu rezultatul unei intenții deliberate. Evident, nu orice operă satisface orice dorință. Creatorul operei o conformează în vederea satisfacerii unei anumite dorințe. Există deci atâtea tipuri de opere câte tipuri de dorințe. Există, neapărat, și cazul ca, prin subalternarea actelor de valorificare, o operă creată pentru o anumită dorință să poată satisface și o dorință deosebită: tabloul poate fi dorit pentru valoarea lui economică. Dar chiar în cursul subalternării actelor de valorificare, actul secundar și inadecvat de valorificare este condiționat de actul principal și adecvat, adică de acel determinat de caracterul propriu al operei. Dacă o pânză vopsită poate fi prețuită ca un bun economic, împrejurarea este determinată de faptul că această pânză vopsită este o operă de artă. Dacă i-ar lipsi acest din urmă caracter, ea n-ar putea cădea nici sub incidența dorinței economice și n-ar putea fi prețuită, uneori, ca o marfă.

Am spus că există atâtea tipuri de opere câte tipuri de dorințe. Produsul prelucrării, corelaționat cu dorința economică, alcătuiește acel tip de opere pe care le numim mărfuri. Prelucrarea în vederea dorinței politice, adică a dorinței de organizare a conviețuirii sociale, produce instituțiile. Configurarea ideilor și experiențelor în vederea dorinței teoretice a inteligenței dă naștere operelor științifice. Prelucrarea pentru dorința estetică determină operele artei. Preceptele etice, formele morale ale conviețuirii, sunt opere morale. Dogmele, culturile, riturile, întregul conținut al religiilor pozitive, sunt opere religioase. Toate aceste opere la un loc alcătuiesc civilizația omenească, adică produsul întregii activități a omului în vederea satisfacerii dorințelor sale. Civilizația este suma operelor.

XI
OPERELE ÎN TIMP

Bunurile produse, adică operele civilizației, au o viață în timp și în spațiu. Desigur, fiind produsele adaptării unui material la o dorință, operele au o valoare eternă, ca unele care reprezintă o posibilitate permanentă de a satisface o anumită dorință. Dacă le privim în afară de viața lor în timp, adică în reducție fenomenologică, operele sunt configurații în vederea unor dorințe posibile. Pentru a le gândi ca opere, spiritul trebuie să închipuie aceste dorințe, chiar dacă nu le resimte efectiv. Este ceea ce face de nenumărate ori cercetarea preistorică și arheologică, atunci când scoate la iveală obiecte aparținând unor civilizații trecute. Pentru a le identifica drept opere, și nu ca obiecte produse de întâmplare, preistoricul și arheologul trebuie să-și reprezinte dorința pentru satisfacerea căreia ele au putut fi configurate. Dacă multă vreme silexurile preistorice au putut fi luate drept fosile sau meteorite, înainte de a fi recunoscute ca arme, lucrul se datorește faptului că savanții n-au putut închipui din capul locului dorința umană cu care aceste obiecte au putut fi cândva corelate. Astăzi încă silexurile terțiare amintind forme naturale trec când drept niște *lusus naturae*, produse prin acțiunea

forţelor naturii, când drept obiecte plasticizate de om în sensul formei lor întâmplătoare (W. Deonna, *L'Archéologie*, 1922, p. 145–148). Incertitudinea în stabilirea caracterului lor de opere provine din greutatea întâmpinată de cercetători de a corelaţiona obiectele respective cu reprezentarea unei dorinţe umane. Viaţa operelor în interpretarea arheologică, ca şi aceea pe care ele o trăiesc în muzee, este însă o existenţă ipotetică, redusă. O viaţă deplină nu trăiesc însă operele decât atunci când se întâlnesc cu o dorinţă vie, actuală. Oscilaţiile istorice ale dorinţelor, orientarea lor în altă direcţie, rărirea sau dispariţia lor, uneori reînvierea sau chiar noua lor proliferare, determină viaţa lor în timp. De nenumărate ori în decursul istoriei, operele au încetat să mai satisfacă vreo dorinţă, nu din pricina unei transformări în structura operei, ci din pricina transformării dorinţei. Muzeele tehnice ne înfăţişează, cu profunzime, ustensile, aparate, vehicule, mobile, costume pe care nimeni nu le mai doreşte. Există şi opere de artă, desigur nu cele mai de seamă dintre ele, din faţa cărora dorinţa omenească s-a retras: romanele pastorale ale Renaşterii, sonetele abaţilor galanţi din epoca preţiozităţii, tragediile retorice ale epigonilor clasicismului. Din când în când, dorinţa actuală se poate acorda cu un tip mai vechi al ei şi, atunci, opere care încetaseră să mai trăiască o viaţă deplină dobândesc un nou spor de vitalitate. Este cazul redescoperirii unor creaţii multă vreme uitate sau nesocotite, al lui Ronsard, redescoperit de romantici, al lui Góngora, revenit în actualitatea simbolismului francez, al lui Maurice Scève, preţuit din nou de amatorii actuali de poezie ermetică.

Pentru a înţelege întreaga oscilaţie în timp a vitalităţii operelor, trebuie să observăm că există o ierarhie a dorinţelor. Sunt dorinţe mai superficiale şi mai adânci, mai statornice şi mai instabile. Întâlnirea unei opere cu o dorinţă relativ superficială şi instabilă produce fenomenul modei. Aceste dorinţe au uneori o intensitate care lipseşte dorinţelor mai adânci şi permanente. Vivacitatea reacţiilor produse cu ocazia întâlnirii dintre o operă la modă şi dorinţele care se satisfac prin ea[1] stă într-un contrast izbitor cu tonul mai ponderat al întâlnirii dintre operă şi dorinţele mai adânci şi mai stabile, corelate cu ea. Un om cu experienţa vitalităţii operelor poate chiar să tragă concluzii din faima indiscretă a unei opere contemporane asupra valorii dorinţelor care îşi găsesc satisfacţie în ele şi asupra repedei şi sigurei lor istoviri. „Modele mor tinere", spunea un scriitor francez. Este, de asemeni, probabil că multe din restitui-

[1] În manuscris: ele (n. ed.).

rile de reputații, reabilitări și redescoperiri ale unor reputații zgomotoase cu secole în urmă, este tot efectul întâlnirii cu o dorință puțin adâncă și instabilă, care, epuizându-se încă o dată, va întoarce notorietatea refăcută în conul de umbră în care s-a adăpostit atâta vreme. Mai interesante sunt valorificările de opere într-un cadru național deosebit de acela în care s-au născut. Un critic a definit odată străinătatea drept „o posteritate contemporană". Înainte ca o operă să se valorifice prin interesul permanent al viitorimii, ea se poate valorifica prin atenția străinătății. Adâncimea și stabilitatea dorinței satisfăcute printr-o operă se măsoară deci și prin întinderea și varietatea mediilor naționale în care răsună ecoul lor. Succesul european al teatrului nordic sau al romanului rus în secolul al XIX-lea au fost cazuri elocvente pentru astfel de valorificări prin reacțiile străinătății.

XII
HYBRIS ȘI LIMITARE

Am arătat că, printre deosebirile care separă bunurile produse de cele create, adică de opere, este și aceea că, pe când primele se pot întâlni cu o dorință, ultimele forțează această întâlnire. Putem admira o pădure întâlnită în drum, aceasta poate răspunde dorinței noastre estetice; dar suntem oarecum constrânși s-o admirăm în reprezentarea ei artistică, dorința estetică este neapărat adusă să vibreze în fața ei. Operele artei, de pildă, sunt nu numai configurări de materiale în vederea satisfacerii dorinței estetice, dar și pentru trezirea acestei dorințe. Același lucru se poate spune despre toate operele omului. Toate, deopotrivă, stimulează, întrețin și satisfac feluritele lui dorințe.

Împrejurarea aceasta dă un anumit caracter civilizației omenești, adică sumei operelor, în ecoul ei asupra vieții individuale, pe care urmează să-l notăm. A trăi într-o civilizație înseamnă a fi solicitat de opere, înseamnă a simți cum sfera dorințelor personale se diferențiază și se amplifică. Se amplifică, dar se și limitează, după cum vom vedea îndată. Viața omului, redusă la dorințele ei elementare, așa cum se dezvoltă în civilizațiile primitive sau înapoiate,

este mișcată de puține dorințe. Unul din factorii care explică înmulțirea lor este tocmai intervenția operelor. Dar nu numai atât. Ansamblul operelor, ca expresii concrete, alcătuiește spațiul social. Viața omului civilizat se mișcă în spațiul social, simțind lămurit cum ea este modificată, sistematizată, îndrumată, într-un cuvânt, limitată de opere. Primitivul sau membrul unei civilizații înapoiate, adică aceea în care operele sunt puțin numeroase, suportă sugestia redusă a creației de cultură. Dorințele acestuia sunt nu numai puține, dar și anarhice și nelimitate. *Hybrisul*, despre care vorbeau vechii greci, era tocmai acea apetență gigantică și dezordonată a omului primitiv, nelimitat și neîndrumat de prezența operelor în jurul său, de existența unui spațiu social compact. În măsura însă în care operele se înmulțesc în jurul omului, în măsura în care spațiul social devine mai dens, dorințele lui se îndrumă după obiective mai precise și, prin aceasta însăși, se limitează și se temperează. Enormitatea și anarhia dorințelor primitive, acele pentru care nu există nici frâu, nici lege, este o consecință a condiției de singurătate a omului puțin civilizat, adică a fatalității lui de a se asocia cu alți oameni, prin ceea ce aceștia au produs ca opere. Condiția aceasta este mult remediată pentru omul civilizației, care simte, la fiecare pas, cum un alt om i-a ieșit în întâmpinare, i-a preîntâmpinat sau i-a satisfăcut o dorință, ba chiar i-a creat-o, îmbogățindu-i astfel cuprinsul vieții lui, dar în același timp limitând-o și disciplinând-o.

XIII
STRUCTURA AUTONOMĂ ȘI EXPRESIVITATEA OPERELOR

Fiind produse autonome, dezvoltate după propria lor finalitate și uneori în conflict cu anumite tendințe particulare ale creatorului lor, operele sunt totuși expresive pentru acesta, îl oglindesc și-l manifestă. Este unul dintre paradoxurile operei, acela de a fi ele însele și, în același timp, expresia altcuiva, a producătorului lor, de a ne constrânge să le considerăm ca pe niște realități de sine stătătoare și ca pe niște produse corelative cu agentul lor. O mașină poate fi privită ca un angrenaj autonom de piese și funcțiuni în vederea unei producții, dar și ca expresia geniului unui inventator. Putem considera o simfonie de Beethoven ca pe o alternare și dezvoltare de motive muzicale, adică drept o realitate autonomă existând în timp, dar și ca pe expresia sufletului particular al lui Beethoven. În ce privește operele artei, artiștii și esteticienii au accentuat când unul, când altul dintre cele două momente contradictorii. S-a cerut operelor artei când o calitate cât mai expresivă, un lirism esențial, o coloratură caracteristic-individuală, când un fel de a fi cât mai desprins de creatorul ei, o existență autonomă, care să facă inutilă ipoteza creatorului. „Operele cele mai de seamă ale artei, spunea odată

Flaubert, sunt cele despre ai căror autori nu știm nimic sau aproape nimic". În realitate, chiar operele reputate a fi mai complet eliberate de creatorii lor îi implică și-i oglindesc într-o anumită măsură. Suntem înclinați însă a elimina reprezentarea creatorului din reprezentarea operei, atunci când, prin efectul distanței în timp, imaginea creatorului se simplifică pentru noi la trăsăturile lui cele mai generale, la acele care îi sunt comune cu grupul omenesc sau cu epoca de cultură căreia îi aparține. Este adevărat că, deși eposurile homerice, templele sau stelele funerare ale grecilor nu ne spun nimic despre creatorii lor individuali, ele nu sunt totuși mai puțin expresive pentru felul de a fi al societății grecești arhaice sau clasice și că, în aceste vechi monumente, ajung la expresie, pentru noi, virtuți ale caracterului, daruri ale inteligenței și ale imaginației, nuanțe ale sentimentului, proprii omului grec din veacul al XII-lea sau al V-lea. Paradoxul intern al oricărei opere se reface astfel, dincolo de ignoranța noastră cu privire la vechii creatori și dincolo de efectul simplificator al trecutului.

Pentru reducerea contradicției pe care pare a o include apartenența operei la două planuri, unul autonom și unul corelativ, ne putem spune că ea nu este decât efectul unui îndoit mod de a o considera: un efect de variere a perspectivei. Putem privi opera fie în felul în care elementele ei se angrenează, în logica construcției ei, fie ca pe expresia omului care a produs-o. În cea dintâi din aceste perspective opera apare ca o realitate absolută, sustrasă devenirii istorice, ca o soluție atemporală dată problemei configurării unui material și realizării unui scop. În a doua perspectivă, opera apare, dimpotrivă, legată de psihologia particulară și de condițiile istorice ale creatorului ei. Folosind această îndoită perspectivă, un cercetător al formelor artistice, H. Focillon, a putut face distincția dintre *stilul* în sine și *un stil* anumit sau succesiunea istorică a acestora, adică *stilurile*. „Stilul, scrie Focillon, este un absolut. Un stil anumit este o variabilă. Cuvântul stil urmat de articol desemnează o calitate superioară a operei de artă, aceea care îi permite să se sustragă timpului, un fel de valoare eternă. Stilul, conceput într-un chip absolut, este exemplu și fixitate, este valabil pentru totdeauna, se prezintă ca o creastă între două pante, definește linia înălțimilor. Prin această noțiune, omul exprimă nevoia sa de a se recunoaște în inteligibilitatea lui cea mai largă, în ceea ce el are stabil și universal, dincolo de ondulațiile istoriei, dincolo de local și particular. Un stil, dimpotrivă, este o dezvoltare, un ansamblu coerent de forme unite printr-o conveniență reciprocă, dar a căror armonie se caută, se îmbină și se desface cu diversitate" (*Vie des formes*, 1934, p. 10). Dar între stil și stiluri, adică între opera în configurarea ei autono-

mă și opera în realitatea ei corelativă, ca expresie a unui creator și ca expresie istorică, nu există contradicție, ci, dimpotrivă, unitate și armonie. Opera îl manifestă pe creatorul ei, este expresia lui, dar această expresie trebuie să se conformeze în așa fel, încât să reprezinte o soluție logică dată problemei configurării materialelor și realizării anumitor scopuri.

Pentru a înțelege mai bine cum trebuie și cum armonizează, de fapt, orice operă îndoita ei perspectivă autonomă și dependentă, absolută și relativă, configurațională și expresivă, ne vom referi la acea speță a operelor care este limba, pentru că tocmai în legătură cu aceasta posibilitatea armonizării celor două perspective apare mai clar. Lingvistica contemporană a arătat rolul expresiei individuale în viața limbilor, importanța factorului *stilistic*. Dacă limba evoluează neîncetat, lucrul se datorește nevoii de a o adapta tendințelor particulare ale expresiei, acelor tendințe care se schimbă cu împrejurările sociale, cu mentalitatea, ocupațiile și ideile oamenilor și pe care le înglobăm în categoria aspectului stilistic al graiului omenesc. Aceste nevoi și tendințe se organizează însă în expresie utilizând sistemul relativ stabil al limbii, acela care posedă o certă autonomie, adică morfologia și sintaxa ei, ba chiar mijloacele cele mai generale și cele mai autonome ale limbii, adică mijloacele lingvistice generale. Orice expresie lingvistică este deci produsul adaptării unui factor stilistic la exigențele mai generale și mai autonome ale morfologiei și ale sintaxei și la acele cu totul generale și autonome ale lingvisticii generale. Funcțiuni de grade felurite ale generalității și autonomiei sunt deopotrivă implicate în orice fapt de limbă, dar nu pentru a produce o contradicție internă și un conflict, ci tocmai pentru a realiza o unitate armonică.

Ceea ce este adevărat pentru limbă, este și pentru toate celelalte opere ale omului. Toate, deopotrivă, sunt expresii mai mult sau mai puțin individuale, adică ale unui individ singular sau ale unei rase și ale unui cerc de cultură, dar toate au și autonomia unui produs rezultat din adaptarea la niște condiții generale. Există o stilistică a operelor, dar și o morfologie, o sintaxă și o lingvistică generală a lor. O gheată ieșită din mâna unui cizmar este o expresie a abilității și gustului lui, dar și un produs care s-a orientat după nevoia generală și atemporală de a conforma o bucată de piele și de a îmbrăca un picior. Lipsită de această configurare după nevoi generale și care îi dă caracterul autonomiei, opera n-ar fi decât o creație arbitrară, absurdă. Lipsită de viața împrumutată unui creator, adică de căldura unei expresii, am avea de-a face numai cu un produs mecanic, dar nu cu o operă umană.

XIV
ARTIST, ARTIZAN, PASTIȘOR, VIRTUOZ

Opera este expresia producătorului. Ce exprimă însă opera din producătorul ei? Primul răspuns, acela care s-a impus încă din Antichitate, este că opera exprimă viziunea producătorului. Este vestita soluție a *formei interne, endon eidos* a lui Plotin. Înainte ca producătorul unei opere să conformeze un material, el posedă viziunea operei interioare, contemplată cu ochii minții. *„Io mi servo di una certa idea"*, spunea Rafael, reluând tradiția idealistă a formei interne. Psihologia modernă a rectificat însă, în multe puncte, vechea concepție idealistă asupra actului de invenție. Evident, trebuie să admitem și azi existența reprezentării unui scop în orice proces de creație; dar acest scop se poare modifica o dată cu realizarea lui într-un material, alteori el se poate schimba cu totul. Există nu numai transformări, dar și substituții ale „ideii", ale formei interne, în cursul realizării unei opere. În al doilea rând, există cazuri de creație în care „ideea" este comună mai multor producători și mai multor opere. Este tocmai cazul creațiilor tehnice. Doi meșteșugari fac două obiecte deosebite, dar realizează aceeași „idee", aceeași formă interioară. Opera lor nu-i exprimă deci, din acest punct

de vedere, pe ei înșiși, ci o concepție comună a tehnicii contemporane. Dacă totuși, din alt punct de vedere, opera îi exprimă, împrejurarea nu provine din faptul că ea realizează o formă internă, ci din alte condiții, pe care urmează să le luminăm. În fine, reprezentarea scopului, concepția unei opere, „ideea“ ei, nu este un element suspendat în psihologia unui individ. Nu orice „idee“, în cazul creației de artă cel puțin, poate apărea oricărui individ. În multe circumstanțe, „ideea“ aderă cu întreaga personalitate morală a creatorului; îl rezumă și-l reprezintă. „Ideea“ este ea însăși o expresie, astfel încât, regăsind-o înapoia operei, nu facem decât să amânăm răspunsul întrebării: ce exprimă opera din producătorul ei?

Un răspuns mai bun la această întrebare putem da dacă urmărim gradul aderenței operei cu producătorul, adâncimea stratului personal în care coboară rădăcinile operei. Stratul acesta este foarte adânc în cazul creației de artă. O operă de artă exprimă pe artist în felul lui intim — personal de a resimți lumea și viața. Operele artei se înalță deci dintr-un punct al adâncimii personale până la care nu coboară niciodată lucrările tehnicii. Valoarea expresivă a operelor artei este deci mai mare, pentru că este cea mai adâncă. Operele tehnicii pot să exprime unele din tendințele sociale ale producătorului ei, apoi fantezia, gustul și abilitatea lui. Rădăcinile ei nu coboară însă mai profund. Regăsim aci încă una din deosebirile care separă operele artei de acele ale artizanatului. Atât unele cât și celelalte manifestă o concepție, dar numai operele artei dezvăluie o concepție asupra lumii, o *Weltanschauung*. Interesant este, în lumina acestor distincții, cazul pastișorilor și virtuozilor. Pastișorii sunt acei producători de opere care imită procedeele unui artist fără să stăpânească adâncimea unui punct de vedere asupra lumii. Opera lor este simplul rezultat al adaptării unui procedeu, fără concepția intim-personală care s-o justifice. Opera pastișorului nu este lipsită totuși de orice expresivitate. Ea exprimă însă numai abilitatea producătorului ei. Pastișorul este un artizan al artei. Însușirea aceasta el o împarte cu virtuozii, deși aceștia nu sunt simpli imitatori, ci creatori adevărați de procedee, deși fără o viziune profundă care s-o susțină și s-o legitimeze. În operele virtuozității asistăm la o adevărată hipertrofie a elementului tehnic existent în orice operă de artă, la dilatarea mijloacelor în vederea realizării unui scop, care el însuși rămâne puțin însemnat și într-o aderență destul de superficială cu personalitatea morală a creatorului. Din operele virtuozității nu ne vorbește mai mult decât abilitatea producătorului. Expresivitatea ei are deci un ecou redus.

XV
OPERĂ ȘI MATERIE

Producătorul conformează un material, pentru a produce o operă. Am arătat mai sus că nu orice materie a unei opere este materială. În paragraful de față ne vom ocupa însă de operele materiale, de acele care apar prin prelucrarea și conformarea unei bucăți de materie. O veche părere, descinzând din aristotelism, ne învață că opera nu apare decât atunci când materiei i se adaugă forma. Materia, în acest înțeles, ar fi ceea ce se opune și este exterior formei, ea ar fi elementul prin excelență amorf, dar informabil. Părerea tradițională nu recunoaște în materie nici o indicație pentru forma ei viitoare: materia pare indiferentă față de formă, ceea ce ar însemna că orice materie poate primi orice formă. Lucrarea de informare ar fi un act supraadăugat. Materia nu l-ar cere și nu l-ar determina în nici un fel.

Cercetarea modernă se vede nevoită să modifice conceptul tradițional al materiei și modul de a concepe raportul ei cu forma. Nu vom insista aci asupra concluziilor fizicii mai noi, care respinge ideea amorfismului materiei, considerată azi ca structură, informată, până în ultima ei adâncime. Restrângând însă reflecțiile noastre

la operele omului, vom observa că niciodată acestea nu par a fi pornit de la un element amorf, căruia abia intervenția umană i-ar da o formă. Mai întâi, foarte multe din operele omului folosesc o materie care a primit o primă formă. Fierul, pielea, cauciucul, ivoriul, fibrele textile (cânepa, bumbacul, inul) etc., în întrebuințarea lor industrială, nu sunt niciodată astfel precum ni le predă natura. Între starea lor naturală și forma operei s-a introdus o primă lucrare de informare. Sensul acestei prime lucrări este să facă materia operabilă, adică s-o facă receptibilă pentru forma definitivă a operei. În alte împrejurări, producătorul nici nu lucrează asupra unei materii naturale, ci asupra uneia industriale, adică asupra unei materii care nu reprezintă simplul produs de prelucrare a unor materiale culese din natură, ci asupra unora inedite, sinteze fără precedent în natură. În timp ce materiile prelucrate și-au schimbat numai forma, materiile industriale au dobândit nu numai o formă nouă, dar și noi proprietăți fizice și chimice, pe care materiile naturale care au intrat în sinteza lor nu le aveau. În rândul acestor materii industriale, care reprezintă deci un grad încă mai înaintat și mai adânc al transformării lui formale, intră oțelul, bronzul, alama, aliajele de felurite tipuri, hârtia, galalitul, cărămida, betonul, porțelanul, substanțele chimice colorante etc. Trebuie să adăugăm că în înseși cazurile în care materia este supusă celei mai simple operații de transformare, adică în cazurile în care materia rămâne în starea cea mai apropiată de natură, ca, de pildă, pentru lemnul sau piatra de construcție, acestea posedă încă o formă, adică un mod de unificare a elementelor componente, fibre, cristale, șisturi etc. Materia, așadar, fie că este naturală, prelucrată sau industrială, nu este niciodată amorfă. Producătorul lucrează totdeauna cu o materie formată, prin lucrarea anterioară a omului sau a naturii. Din acest punct de vedere se poate spune că a crea o operă înseamnă a duce mai departe o lucrare de informare anterioară sau, mai precis, a obține adecvarea dintre două forme, dintre care una este *produsă* de creator, iar cealaltă este, pentru el, *dată*, chiar dacă aceasta din urmă este ea însăși produsă prin munca naturii sau prin lucrarea unui creator anterior. Nimeni nu poate face un zid din gelatină sau un scaun din făină. Aceste opere nu se pot realiza decât prin conformarea unor materiale care posedă forma și proprietățile proprii producerii lor.

XVI
MATERIA ÎN OPERA DE ARTĂ

Vechea estetică, în chipul ei de a concepe opera de artă, nu acorda o însemnătate pozitivă materiei. Este adevărat că Hegel definește arta drept „aparența sensibilă a ideii“. Dar aparența sensibilă, adică materialitatea operei așa cum este dată în percepția noastră, este pentru Hegel un mediu transparent; dincolo și fără a se opri la ea, spiritul întrezărește ideea operei. Aceasta ar fi, în fiecare creație de artă, produsul dezvoltării dialectice a spiritului universal, care, când este stânjenit de materie (operele simbolice ale Orientului antic), când se găsește în fuziune armonioasă cu materia (sculptura clasicismului grec), când sparge limitele materiale și se afirmă în interioritatea ei infinită (lirica, muzica și pictura modernă). Materia este, așadar, pentru Hegel, un simplu factor de limitare în manifestarea ideii, care o obligă pe aceasta fie să se manifeste pe calea indirectă a simbolurilor, fie să se manifeste limitat, așa cum o permite materia care o conține, fie să se manifeste în toată plenitudinea ei interioară, dar să spargă limitele materialității. Hegel n-a ignorat deci problema estetică a materiei, dar n-a recunos-

cut acesteia decât un rol negativ. Este meritul cercetării moderne de a fi afirmat valoarea pozitivă a elementului material în artă.

Principiile afirmate în paragraful anterior cu privire la raportul operei cu materia sunt valabile şi pentru opera de artă. M-am ocupat şi altă dată despre valoarea materialelor în artă (vd. *Estetica materialelor*, în lucrarea mea *Transformările ideii de om*, 1946). Pot relua acum vechile reflecţii în cadrul filosofiei operei. Ca orice operă, lucrarea de artă este şi ea produsul adaptării dintre o formă dorită de creator şi forma anterioară, dată, a materialului întrebuinţat. Psihologia invenţiei artistice pune în lumină unele cazuri, care subliniază cu o forţă particulară adevărul stabilit mai sus. Iată-l pe Michelangelo chemat să sculpteze unul din blocurile de marmură aflător pe şantierul Domului florentin şi lăsat în părăsire de Agostino di Duccio. Comanda cerea un „gigant". Blocul era înalt şi strâmt. Un factor de ordin subiectiv intervine aci pentru a completa concepţia căutată: antipatia lui Michelangelo pentru păgânism. „Gigantul" trebuia să fie un erou al creştinismului. Michelangelo va modela pe David, în altă formă însă decât aceea care era curentă, adică drept un copilandru plin de temeritate, dar şi de graţioasă inocenţă. Înălţimea blocului îi impune artistului statuia dominantă a unui războinic; dar exiguitatea aceluiaşi bloc îl constrânge să dea figurii reprezentate o atitudine statică. „Dimensiunile blocului brut nu favorizau o atitudine dinamică, dar folosind acest dezavantaj pentru a se depăşi încă o dată, Michelangelo îşi însufleţeşte personajul în chipul cel mai viu, îndepărtând piciorul stâng de axa perpendiculară descinsă pe piciorul drept, aplecând torsul, coborând umărul drept şi ridicând[1] pe cel stâng" (Marcel Brion, *Michel-Ange*, 1939, p. 118). În statuia michelangelescă a lui David se regăsesc deci indicaţiile materiei folosite. Cazul analizat aci este însă oarecum extrem. El nu se poate repeta decât pentru împrejurările tăierii directe în piatră şi acele ale unei bucăţi de materie impusă. Dar şi atunci când speţa şi forma materialului nu este limitată prin împrejurări exterioare, artistul nu concepe fără nici o determinare materială. O statuie de mari dimensiuni cere realizarea în materialul peren şi eclatant al marmurei sau bronzului. Viziunea realistă a meşterilor medievali găseşte în materialul mai moale, capabil a fi modelat în detaliu, al lemnului, materia apropiată. Scurgerea luminii pe porţelan, dar şi fragilitatea acestuia, îl indică pentru micile modelaje graţioase. Este cunoscut cazul lui Rainer Maria Rilke, hotărându-se a scrie în limba franceză, pentru a folosi

[1] În manuscris: coborând (n. ed.).

asociațiile proprii, dar poate și unele din sonoritățile acestei limbi (vd. *Estetica* mea).

Materia operei de artă este mai totdeauna prelucrată: lemn, bronz, marmură, ulei acuarelă, cerneală, mină de plumb, cretă, lac etc. Este cu neputință mutația unei opere dintr-un material în altul fără a modifica impresia emanată, mai întâi prin felul deosebit al valorilor luminoase, al calității umbrelor, al modului în care sunt acoperite sau dezvăluite grăunțele hârtiei sau textura pânzei atunci când acestea susțin unele din materialele de mai sus. Rareori întrebuințează arta un material natural, ca, de pildă, scoicile sau bucățelele de stâncă în unele ornamente sau în grădinile chinezești, materiale naturale atât de ciudat modelate sau colorate de natura însăși, încât par niște produse artificiale (cf. Focillon, *op. cit.*, p. 50). Rar este și cazul acelor pictori moderni care introduc în operele lor bucăți de materie prelucrată pentru alte întrebuințări decât cele artistice, fragmente de metal, de hârtie sau de stofă: procedeu cu totul discutabil și încă neratificat de vreo însemnată reușită artistică. Există, în adevăr, o sferă limitată a materialelor artistice. Acestea sunt totdeauna materiale care nu trezesc asociații secundare, cu caracter practic, capabile să întrerupă și să altereze contemplația. Statuetele de ciocolată, arhitecturile de zahăr, picturile din păr, opere ale prostului-gust, n-au decât valoarea teoretică de a indica limita până la care se pot întinde materiile artei.

XVII
FORMA CA EXPRESIE A IDEII

Producătorul unei opere dă materiei o formă. Ce este forma? Înțelesurile multiple ale ideii de formă pot fi identificate, dacă le punem în legătură cu respectivele înțelesuri corelative și opuse. Există:

o *formă* opusă *ideii*,
o *formă* opusă *masei*,
o *formă* opusă *materiei*.

Termenul „formă“ a fost luat până acum în unul sau altul din aceste înțelesuri. Este timpul să completăm accepțiunea lui, punând în deplină lumină valoarea afirmației că producătorul, prin opera lui, produce o formă. Într-un prim înțeles, așadar, forma nu este altceva decât manifestarea exterioară a unei idei, aparența ei sensibilă.. Forma și ideea n-ar sta, în această accepțiune, pe același plan al realului, ci pe două planuri deosebite, dintre care unul mai superficial și altul mai adânc. Cine caută înțelesul unui cuvânt sau al altui simbol, tehnic, științific, heraldic, artistic etc., are conștiința că îl găsește pe un plan mai profund, înapoia aparenței care îl mani-

festă, înapoia formei lui. Evident, când întrebuinţez adverbul „înapoi" sau adjectivul „adânc", nu mă gândesc la relaţii spaţiale, ci la relaţii ontologice. Uneori solidaritatea celor două planuri este aşa de strânsă, încât putem deosebi cu greutate între ele. Acesta este tocmai cazul acelor forme sonore, al cuvintelor, care par a fi date împreună cu înţelesul lor, cu ideea pe care o exprimă, încât cel puţin în ce le priveşte pare imposibilă deosebirea dintre idee şi formă. Un filosof a observat odată că solidaritatea aceasta părea atât de strânsă vechilor greci încât ei puteau întrebuinţa acelaşi termen, *logos*, pentru a exprima dubla accepţiune: *cuvânt* şi *idee*. Solidaritatea ideii cu forma pare, de altfel, strânsă, până la fuziunea lor indislocabilă, nu numai în cazul cuvintelor, dar şi în acela al tuturor formelor naturii: toate filosofiile imanentiste, de la Plotin la Hegel, au susţinut-o. Goethe îi reprezintă atunci când scrie versurile gnomice:

Natur hat weder Kern, noch Schale,
Alles ist sie mit einem Male
. . . .
Nichts ist drinnen, nichts ist draussen
Denn was innen, das ist aussen.

Dacă încercăm a verifica însă ipoteza metafizică prin realitatea faptelor, ne convingem că solidaritatea ideii cu aparenţa ei formală nu este totdeauna atât de strânsă precum o afirmă filosofii imanentişti. În *Simbolul artistic*, 1947, am discutat vechea afirmaţie, datând din Antichitate, despre asemănarea ideii lucrurilor cu sunetul cuvintelor. Aria cuvintelor expresive mi s-a părut mai întinsă decât o afirmă unii lingvişti moderni, totuşi ea nu se confundă cu aria întreagă a cuvintelor unei limbi. Există cuvinte cu totul inexpresive, care dau impresia unor pure simboluri convenţionale. Planul ideal, conceptul acestora, stă într-un raport lax cu forma lor aparentă, încât trebuie uneori să-l căutăm pentru a-l găsi şi trebuie să-l primim ca pe o realitate impusă. Cine pronunţă cuvântul *lin*, poate dobândi din simpla-i sonoritate înţelesul lui: ideea unei mişcări desfăşurându-se fără obstacole. Dar cine pronunţă cuvântul *pom*, nu extrage din simpla lui sonoritate nici o indicaţie asupra înţelesului.

În ce priveşte fenomenele naturii, par a exista unele care poartă cu ele expresia tipului sau a legii lor. Galilei, privind oscilaţiile unui candelabru, înţelege legile pendulului. Amintind împrejurarea aceasta, Goethe propune termenul *aperçu* pentru actul spiritual care intuieşte un înţeles general într-un fapt particular. Nu este oare aci o simplă iluzie metafizic-realistă din descendenţa platonică? Dacă nu recunoaştem „ideilor" o existenţă autonomă, dacă nu

vedem în ele decât efectul unei anumite grupări a faptelor de către inteligența noastră, atunci faptele purtătoare de idei, acele care se propun *aperçu*-urilor noastre, nu sunt decât cele ce se grupează cu mai multă ușurință, acele care nu opun rezistență lucrării noastre de generalizare asupra lor.

Spre deosebire de faptele naturii, acele care compun materia istoriei sunt, prin însăși firea lor, mai expresive, mai limpede purtătoare de o semnificație ideală. O scrisoare datând dintr-o epocă trecută, un costum, reacția unui personaj într-o împrejurare istorică, vorbirea oamenilor de altădată, moravurile lor particulare conțin o semnificație generală incontestabilă. Împrejurările istoriei nu-și dobândesc sensul lor general numai din faptul grupării lor de către noi. Nu este nevoie ca spiritul nostru să introducă mai întâi generalitatea ideii în ele. Lumina acestei idei au introdus-o, mai înainte, oamenii înșiși care le-au creat. Omul care vorbește, scrie, se îmbracă sau reacționează într-un fel oarecare se conformează, într-o anumită măsură, unui model general, se lasă călăuzit de cauze comune unei epoci, cedează unui curent obștesc. Faptele istoriei conțin deci o idealitate imanentă, pe când cele ale naturii nu par a o dobândi decât în interpretarea noastră, în măsura în care izbutim să le grupăm înlăuntrul unui concept, al unui tip, al unei legi. Avea deci dreptate Taine să vorbească despre „micile fapte semnificative" ale istoriei *(„les petits faits significatifs")*, în care cercetătorul poate afla adevăruri generale asupra unei epoci trecute, asupra tipului ei moral sau asupra tendințelor largi care au străbătut-o. Nu este însă evident că, alături de micile fapte semnificative, istoricul are de-a face și cu puzderia informațiilor lipsite de semnificație, aglomerate în arhive, pe care este tocmai datoria lui să le elimine din sinteza lui narativă și explicativă?

Faptele istorice sunt uneori opere ale omului, alteori sunt reacții care se păstrează ca o amintire a umanității, intrate în circulația ei morală, dar fără să se fi cristalizat în rezultate autonome, adică fără să fi produs opere. Nu toate faptele istorice sunt opere; dar toate operele sunt fapte istorice. Toate operele sunt moduri de realizare de sine a umanității, chipuri în care aceasta își proiectează scopurile ei generale, creând pentru generațiile contemporane și viitoare cadrele diriguitoare de viață, spațiul lor social (§ XII). Printre operele omului, cele artistice realizează gradul cel mai înaintat al imanenței ideii în formă. Solidaritatea ideii cu forma este încă mai strânsă în cazul artei decât în acel al limbii. Pentru a manifesta același înțeles pot înlocui un cuvânt cu un altul, o expunere cu una deosebită, dar nu pot modifica forma unei lucrări de artă fără să nu

schimb semnificația ei. În ce privește operele tehnicii, solidaritatea ideii cu aparența este mai puțin strânsă, totuși ea este susceptibilă de o argumentare continuă. O perfecționare tehnică înseamnă totdeauna o adaptare mai bună la scopul urmărit și, odată cu aceasta, o creștere a expresivității ei. Din acest punct de vedere este just a spune că orice formă tehnică tinde către forma artistică, adică spre forma imanent solidară cu ideea ei.

XVIII
FORMA CA LIMITĂ A MASELOR

Într-un al doilea înțeles, forma este limita masei. Masa este materia unei opere. Totuși, problemele masei nu sunt acele ale materiei sau nu sunt toate problemele materiei, ci numai unele din ele și, din această pricină, ele sunt susceptibile de a fi tratate separat. Masa este materia în spațiu. Forma este limita spațială a masei. Orice operă are o masă. După natura materialității ei, masa este voluminoasă sau plană, ca, de pildă, pata coloristică în pictură sau umbrele în desen. Există, oare, cazul unor opere lipsite cu totul de masă? S-ar putea invoca purele desene liniare, care par a nu avea decât o formă. Masa este aci presupusă, dar nu reprezentată. Ea există totuși ca bucata de hârtie mărginită de contur și care, prin grăuntele sau prin valoarea ei luminoasă, intră cu un rol pozitiv în constituirea impresiei artistice (§ XVI).

Una din problemele creației operei stă în a găsi forma unei mase, adică a hotărî limita ei spațială. Nu orice masă poate dobândi orice formă. Există mase materiale susceptibile de a ocupa un spațiu foarte întins și altele destinate exiguității, deci forme monumentale și exigue. Întrebuințarea pietrei a produs, încă din Antichitate,

construţii monumentale, ziduri ciclopeene, piramide, templele gigantice ale Romei sau ale Siciliei, inferioare totuşi ca dimensiuni construcţiilor moderne în beton armat. Folosirea lemnului în Nord a mărginit forma constructivă şi a împiedicat dezvoltarea unui stil monumental. Oţelul a făcut posibile marile maşini ale industriilor sau armele gigantice ale armatelor moderne.

Rareori masele sunt, într-o operă, continue, ca în cazul tumulurilor arhaice, al piramidelor şi obeliscurilor egiptene, al sarcofagelor romane. Mai des, o operă se constituie dintr-o serie de mase articulate, printre care se intercalează spaţiul liber. O operă este atunci un ansamblu de plinuri şi goluri. Există opere care extind suprafeţele pline sau pe cele vide, opere care prin deasa întrerupere a maselor ajung la un fel de spiritualizare a lor, ca în arhitectura greacă sau gotică, şi opere care, prin extensiunea neîntreruptă a maselor, accentuează materialitatea lor, ca în arhitectura romană.

Masa este expresia văzută a gravităţii şi a rigidităţii care i se opune, a unei forţe fizice care atrage masele către pământ şi a uneia care, opunându-se acesteia, indică direcţia contrarie a ascensiunii. Prin continuitatea neîntreruptă a maselor domină gravitatea; prin deasa întrerupere a lor triumfă rigiditatea. Conjugat cu acest principiu, monumentalitatea dobândeşte două sensuri felurite: există monumente care apasă şi altele care urcă. Tot astfel, după cum considerăm monumentele din exterior sau din interiorul lor, ceea ce este totdeauna cazul în arhitectură, se obţine o *limită* sau un *mediu* (Focillon), forme care ne opresc şi forme care ne conţin, ne adăpostesc şi, uneori, ne absorb. Acestea din urmă creează un mediu înalt şi ne absorb în înălţime, ca în catedralele gotice, sau un mediu vast, absorbindu-ne în întindere, ca în arenele antice. Viollet-le-Duc, în *Dicţionarul* său de arhitectură, a mai stabilit, în felul în care operele conformează spaţiul-mediu, deosebirea dintre acelea care se raportează la dimensiunea umană, fie numai pentru a provoca comparaţia strivitoare pentru om, ca în catedralele gotice, şi spaţiile care nu sugerează această comparaţie şi par a fi concepute în afară de orice referinţă la proporţia umană, cum sunt templele greceşti.

Am spus că ne simţim conţinuţi în forma-mediu şi ne oprim în faţa formei-limită. Aceasta din urmă, fie ea a unei opere arhitecturale, sculpturale sau picturale, aparţine deci unui spaţiu care nu continuă spaţiul aerian, ci se opune acestuia. Cine contemplă un monument arhitectural, unul sculptural sau un tablou, ocupă o poziţie de vecinătate frontală cu acestea, adică din spaţiul său priveşte către spaţiul opus al operei. A „contempla" înseamnă a stabili, prin vizualitate, legătura dintre două spaţii opuse. A „contempla"

mai înseamnă a înregistra forma vizuală a unei mase. Considerată din apropiere, masa este obiectul simțului cinestetic și tactil. Pipăim și urmărim prin mișcările organelor noastre masele materiale, atâta timp cât, aflându-ne în apropierea lor nemijlocită, nu le putem vedea. Numai la distanța necesară pentru ca spațiul operei să se opună spațiului privitorului, valorile cinestetice și tactile ale operei se transformă în valorile optice ale formei. Încă de la începutul secolului, sculptorul german A. Hildebrand, într-o operă de mare răsunet și care a fondat, pentru toată plastica modernă, teoria vizualității pure *(Das Problem der Form*, 1902), a constatat că problema creației plastice stă în a găsi acel mod de tratare a maselor care să permită valorilor lor cinestetice și tactile să se transforme în valori optice, adică să se organizeze într-o imagine distantă (*Fernbild*), susceptibilă a fi înregistrată numai prin simțul vederii. Iată deci că forma este o noțiune corelativă cu masa, nu numai în înțelesul că nu orice masă produce orice formă, că masele determină formele, atât prin natura materialității lor, cât și prin aceea a raportului nostru spațial cu ele, dar chiar, în mod general, un anumit și singur mod al legăturii spațiale este indispensabil pentru ca masa să determine forma.

XIX
FORMA CA UNIFICARE

Am arătat mai sus (§ XVI) că materia nu este niciodată un element complet amorf și că, prin urmare, ea posedă totdeauna o indicație formală pentru opera viitoare. Totuși, față de opera terminată, materia reprezintă un element dat, care trebuie să suporte intervenția unui act producător de forme pentru ca opera să apară. Intervenția producătoare de forme constă în divizarea elementului dat al materiei în *părți* și în unificarea acestora într-un *întreg*. În acest din urmă înțeles, forma este unitatea unor părți, o *unitas multiplex*. De ce fel de unificare este însă vorba, căci există mai multe feluri ale ei, dintre care numai una singură este a operelor și, printre acestea, una singură a operelor de artă. De ce fel de raport între părți și întreg este vorba de fiecare dată?

Există o unificare prin însumare cantitativă, aceea a *grămezilor*, în care întregul nu este altceva decât suma părților și în care părțile nu primesc vreo modificare prin faptul introducerii lor într-un întreg, părțile rămânând mai departe calitativ omogene. Există apoi o unificare prin însumarea unor părți calitativ heterogene, dar care își păstrează individualitatea lor. Este cazul *agregatelor*.

Ambele aceste moduri ale unificării sunt deci *statice*, deoarece părţile puse în prezenţă în unitatea întregului nu lucrează una asupra alteia. Altul[1] este însă cazul în unificările *dinamice*, printre care sintezele (chimice, psihice) sunt produsul unificării prin fuziunea unor elemente calitativ deosebite, dispărând într-un întreg calitativ nou. Când părţile lucrează unele asupra altora, fără să dispară în întregul unificat, păstrându-şi adică individualitatea lor, avem de-a face cu *mecanismele*. Un ansamblu de sinteze chimice şi de mecanisme regăsim în *organisme*. Totuşi, pe când în sintezele chimice şi în mecanisme acţiunea reciprocă a elementelor şi a forţelor active este reversibilă, în sensul că putem analiza sinteza până la ultimele ei elemente şi putem face ca procesul mecanic să retrogradeze de la fiecare din punctele lui către punctul iniţial, sinteza şi procesul organic sunt ireversibile, nu le putem analiza până la ultimele lor elemente şi nu le putem întoarce din drumul creşterii şi al decrepitudinii lor. Spunem, din această pricină, că organismele au o individualitate şi că viază, trăiesc. Individualitatea şi viaţa sunt expresiile de care ne servim pentru a desemna factorul de iraţionalitate în alcătuirea sintezei organice şi a chipului ei de a se desfăşura, de la naştere şi până la moarte. Individualitatea organică este *specifică* în primele forme ale vieţii; organismele au adică individualitatea speţei lor. O dată cu înmulţirea şi diferenţierea treptată a speţelor, individualitatea tinde către forma *singularităţii*, adică organismele încep a se deosebi nu numai de la o speţă la alta, dar şi înlăuntrul fiecărei speţe. Tendinţa aceasta culminează în om şi în creaţiile lui de artă. Opera de artă este sinteza cea mai singular-individuală. Unificarea părţilor într-un întreg, adică forma în ultimul înţeles dat acestui cuvânt, dobândeşte în artă modalitatea sintezei, adică a fuziunii într-un produs calitativ nou, dar această sinteză nu este specifică, ci singulară sau originală. Cuprindem întreaga caracteristică a formei artistice, dacă ne gândim că ea apare de cele mai multe ori prin conformarea unei materii anorganice şi folosind virtuţile ei pur fizice, mecanice, optice, sonore etc. Domeniul fizic nu cunoaşte însă decât mecanicitatea reversibilă şi ignoră individualitatea. Caracteristica cea mai izbitoare a formei artistice este deci de a înfrânge mecanicitatea naturii şi lipsa ei de individualitate. Forma artistică este deci expresia extremă a plasticităţii materiei. Forma artistică este rezultatul acţiunii prin care materia este adusă la condiţia vieţii pe alte căi decât ale evoluţiei biologice.

---

[1] În manuscris: acesta (n. ed.).

În ultimele generații de cercetători s-au înmulțit încercările de a descrie formele tipice în artă, stabilind, în genere, cupluri contrastante, ca, de pildă, forme în care domină unitatea sau multiplicitatea, forme deschise sau închise (Wölfflin), forme infinite și perfecte (Strich), forme organice sau geometrice (Worringer), serii și labirinte, perspective scenice și cartografice (Focillon) etc. Oricare ar fi interesul unei astfel de clasificări, ca un mijloc apt pentru a determina o primă cunoaștere a operelor și ca o metodă pentru a stabili afinitățile dintre opere felurite în unitatea unui curent, a unui cerc de cultură etc., ea rămâne totuși insuficientă pentru a ne conduce până în intimitatea individuală a formei. Căci, admițând că într-un tablou de Rubens și unul de Rembrandt, stabilim aceeași precumpănire a multiplicității asupra unității, aceeași formă deschisă, aceleași perspective scenice etc., adică aceleași caracteristici ale barocului, nu epuizăm o dată cu aceasta individualitatea formei celor doi artiști, operele lor rămânând profund deosebite, cu toate asemănările ce îi apropie. Știința formelor artistice n-are deci decât o valoare propedeutică; ea poate fi apoi un adjuvant al istoriei. Conceptul filosofic al formei ne oprește să acordăm acestei științe o altă însemnătate. Formele fiind, în fiecare creație de artă, unice, ele nu admit comparație și nici generalizarea asupra lor. Știința formelor ne duce numai până în preajma acestora; de aci înainte intră în drepturile ei cunoașterea individuală, aceea a criticii artistice.

ADDENDA:

Introducere în știința culturii

Ideile fundamentale ale culturii moderne

I
Problema cursului

Cursul de anul acesta poartă numele de știința culturii, un nume care poate fi înlocuit cu acela de filosofia culturii. Ambele expresii desemnează același conținut. Acest titlu însă vă scoate înainte un cuvânt care este foarte întrebuințat, deși cuprinsul lui este mai puțin analizat și precizat, cuvântul de cultură. Înainte de a intra în dezvoltarea acestui curs, este necesar să arătăm deci ce este cultura. Vă voi da o definiție concisă, pe care o vom dezvolta-o apoi, spunând așadar că prin cultură înțeleg suma actelor obiective și subiective, prin care introducem un obiect în sfera unor valori. Dar ce este valoarea? Cuvântul de valoare a fost primit de filosofie de la economia politică și în filosofie el nu are înțeles prea deosebit de acel pe care îl are în economia politică. Valoarea este deci obiectul unei dorinți, ținta unei aspirații. Există în sufletul omenesc fel de fel de aspirații către utilități practice ale vieții, către satisfacții de ordin estetic, către conștiința teoretică a lumii înconjurătoare, către starea generală de fericire a umanității, există aspirații de comunicare cu Divinitatea însăși.

Tuturor acestor aspirații le corespund anumite valori, adică obiecte capabile de a le satisface. Astfel de obiecte înzestrate cu facultatea de a satisface aceste dorințe, aceste aspirații ale voinței noastre sunt valorile. Există prin urmare tot atâtea valori câte aspirații vibrează în sufletul omenesc. Există prin urmare valori economice, care răspund tendinței

noastre de acaparare a bunurilor materiale, există valori politice, estetice, morale și religioase, care corespund aspirațiilor sufletești respective.

Am spus că cultura este introducerea unui obiect în sfera unei valori; de pildă o bucată de lemn brut, dacă îl cioplesc în forma unei mobile, îl introduc prin acest gest al meu în sfera unei valori economice; mobila care a rezultat din cioplirea lemnului este menită să satisfacă o nevoie de confort a mea. Dar obiectul acesta îl pot ciopli nu numai ca mobilă, dar ca mobilă împodobită, obținând un obiect de artă. Prin aceasta am introdus obiectul nu numai în sfera valorii economice, ci și în sfera valorii estetice.

Iată, domnilor, exemple de acte culturale. Obiectul care mai înainte era fără valoare și semnificație, mort și inelocvent, prin această acțiune a mea, reușesc să-l introduc în sfera unei valori. Un același obiect sau un obiect felurit îl pot introduce în sfera valorilor celor mai diverse. Dacă de pildă lemnul, despre care am vorbit, nu folosește nici ca material de mobile, nici ca material de sculptură; dar dacă mă întreb cărei spețe îi aparține, ce copac este, de ce vârstă a fost copacul, dacă mă întreb aceste lucruri și dacă găsesc răspunsul acestor întrebări, atunci am cunoscut lemnul, am luat cunoștință despre el teoretic, a devenit obiect științific, am introdus obiectul în sfera valorii teoretice. Am făcut din obiectul de lemn un document și o ilustrație anumită a vieții vegetale.

Actul prin care introduc obiectul brut în sfera vreunei valori îl numesc act cultural obiectiv. Dar există și acte culturale subiective, care sunt exercitate nu de creatorii culturali ci de consumatorii culturali. Când citesc o carte de știință exercit un act cultural subiectiv, deoarece înțeleg înșiruirea de cuvinte și pagini. A înțelege însă înseamnă o introducere mentală a unei anumite înfățișări în sfera unei valori. Când asist la un apus de soare, îl resimt ca frumos și, resimțindu-l ca atare, am exercitat un act cultural subiectiv, deoarece aspectul acesta al naturii este introdus în sfera valorii estetice.

Când de pildă am admirat o statuie în muzeu, am exercitat un act cultural subiectiv de ordin estetic, sau când am înțeles o problemă de matematică am exercitat un act cultural subiectiv de ordin teoretic, sau când sunt martor al unei suferințe, pe care prin vreun gest al meu încerc s-o alin, am exercitat un act cultural subiectiv de ordin moral. Vedeți, prin urmare, actele culturale subiective și obiective desemnează același lucru, privit însă din punct de vedere al creatorului de cultură de o parte, și, de altă parte, din punct de vedere al consumatorului cultural. Ce înțeleg însă când spun despre cineva că este om cult? Înțeleg că acel om, printr-o formațiune adecvată, a introdus în sine facultatea de a exercita acte culturale subiective. Omul are o anumită cultură din mediul social, dacă nu din mediul special, care este școala; dar să presupunem cazul teoretic al unui om în întregime incult; pentru un astfel de om realitatea nu are sens. În momentul când sufletul omului s-a cultivat, el introduce obiectele naturii în sfera anumitor valori. Un om cult este acela în care s-a sădit adânc deprinderea de a introduce obiectele cunoscute în sfera unor valori. Există apoi o cultură parțială și o cultură totală. Cultura parțială este aceea care rezultă din deprinderea de introducere a obiectului într-o singură valoare; omul

care este cultivat economicește va avea deprinderea de a introduce aspectele realității în sfera valorii economice; o astfel de cultură este parțială, dar parțială poate să fie și cultura omului cultivat artisticește pentru care aspectele lumii sunt prilejuri de contemplație estetică.

Cultura parțială se opune culturii pentru care realitatea vorbește cu glasuri multiple: aceasta este cultura totală. Iată prin urmare ce trebuie să înțelegem prin cultură. Se mai vorbește însă de cultură individuală și colectivă. Cultura individuală este suma puterilor de introducere a obiectelor în sfera valorilor, așa cum se prezintă în sufletul unui singur individ. Când consideri însă această putere într-o societate întreagă, avem o cultură colectivă. Acum când știm ce este cultura suntem mai aproape de înțelesul cuvântului acesta atât de întrebuințat astăzi și ne apropiem mai mult de obiectul cursului nostru. Cursul se numește curs de filosofie a culturii sau știința culturii.

Știința culturii însă nu este totuna cu știința culturală; după cum întrebuințăm termenul acesta la singular sau plural, obținem înțelesuri deosebite.

Științele culturale sunt acele științe care se ocupă cu legile și raporturile fixe dintre fenomenele care alcătuiesc cultura omenească.

Științelor culturale se opun științele naturale; între ele este o mare deosebire; științe naturale sunt: chimia, fizica, biologia; științe naturale de clasificație ca: zoologia și botanica. Toate acestea studiază realitatea dinaintea omului și independentă de el, studiază natura, adică acel mediu de realitate, acel conținut precis al lumii care există independent de om și de variațiunile individuale.

Apa era constituită din aceleași elemente chimice: din hidrogen și oxigen înainte de a fi apărut omul, doi nori încărcați cu electricitate contrară produceau scântei electrice când veneau în atingere — fulgerul, reacțiile chimice și raporturile fizice de tot felul au existat pe planeta noastră cu mult înainte de apariția omului. De aceea fenomenele de care științele naturale se ocupă sunt naturale și independente de om, pentru că oricare ar fi starea în care umanitatea s-ar fi găsit, sau starea în care omul se găsește când a observat fenomenul; fenomenele decurg în același fel, fie că pe pământul acesta armata lui Alexandru înainta în Asia, sau Napoleon fugea după războiul cu Rusia. Fenomenele chimice și fizice se petrec în același fel, fie că starea mea sufletească este întristată sau jubilantă. Dar dacă fenomenele științelor naturale sunt independente de om și starea lui, nu tot așa se întâmplă cu fenomenele culturale, despre care se ocupă științele culturale. Acestea sunt contemporane omului. Nu există fenomen de cultură anterioară omului, căci omul este creatorul fenomenelor culturale. Ele sunt așadar contemporane și dependente de el. Cum vor fi împrejurările în care omul trăiește, constituția sa sufletească, așa cum a fost plămădit factorul vieții exterioare ca de pildă: clima, solul, rasa și altele, vor fi, prin urmare, și actele de cultură pe care el le exercită. Fenomenele culturale, spre deosebire de cele naturale, sunt contemporane omului și dependente de el; despre aceste fenomene se ocupă științele culturale.

Care sunt aceste științe culturale? Ele se dispun într-o ordine care ne arată feluritele valori culturale; așa avem științe culturale care studiază legile economice, și aceasta este economia politică; avem apoi știința care studiază legile după care se produc adevărurile științifice, prin urmare legi care guvernează valori teoretice, este metodologia științelor; avem apoi estetica ca știință care studiază legile care guvernează lumea valorilor estetice; avem valori pentru politică, morală, religie; avem politica morală sau știința moravurilor și știința religiilor. Câte valori, atâtea științe culturale avem. Științele culturale nu sunt însă științele culturii. Între știința culturii și științele culturale este o deosebire, pe care trebuie s-o precizăm. Știința culturii sau filosofia culturii se găsește față de științele culturale în raportul în care filosofia naturii se găsește față de științele naturale. Științele naturale ați văzut care sunt. Despre filosofia naturii veți afla mai multe lucruri la cursurile acestei facultăți.

În filosofia naturii ne vom întreba care este structura realității, sau, când punem aceeași întrebare din punct de vedere dinamic, care este originea materiei. Filosofia naturii este, prin urmare, acea disciplină supremă, în care se întrunesc rezultatele cele mai generale ale științelor naturii speciale. Filosofia naturii este sinteza științelor naturale separate. Tot astfel și filosofia culturii este sinteza științelor culturale. Ultima noțiune cu care lucrează economia politică, estetica, morala, toate la un loc alcătuiesc o încoronare sau un depozit în care vin rezultatele științelor speciale ale culturii. Să nu confundați niciodată știința culturii cu științele culturale. Pentru a evita această confuzie, o putem numi filosofia culturii. Filosofia culturii poate privi obiectul său, fie printr-o perspectivă statică, fie printr-o perspectivă dinamică. Filosofia culturii poate pune întrebarea care sunt structurile culturii, care sunt liniile mari care alcătuiesc fizionomia generală a culturii omenești. Filosofia culturii în cazul acesta se întreabă ce este cultura? La această întrebare am răspuns la începutul prelegerii cu mult mai sumar. În ce raporturi se găsesc feluritele valori culturale? Care sunt problemele valorii? Aceste probleme mari ale culturii omenești le-am pus anul trecut la cursul de știința culturii.

Cursul de anul acesta este deosebit de cursul anului trecut; anul acesta vom privi problema culturală din perspectiva dinamică, ne vom întreba care este măsura de înaintare culturală și vom considera aci evenimentele care au produs cultura actuală.

Cursul de știința culturii de anul acesta este un curs relativ la ideile fundamentale ale culturii moderne. Ne vom întreba cum a apărut și care sunt ideile fundamentale ale culturii moderne. Sunt idei de natură politică, religioasă, estetică ș.a.m.d. care se găsesc în atmosfera noastră culturală; este vorba de idei care sunt cuprinse în realitatea actuală. Vedeți ce problemă importantă și deci de cel mai mare interes se pune la cursul de știința culturii de anul acesta. Așadar întrebările care se pun sunt: care ar fi ideile fundamentale ale culturii moderne, cum au evoluat aceste idei, care a fost mișcarea culturală care le-a produs; aceste întrebări însă presupun un anumit principiu cultural. În ce constă definirea și care este forma în care cultura omenească se mișcă. Nu totdeauna s-a răspuns în

același fel la această întrebare; uneori s-a spus că cultura omenească se găsește implicată în mișcarea unilinară progresivă, se dezvoltă cu alte cuvinte în același progres necontenit. Și acest răspuns a fost dar atâta vreme cât se socotea că însușirea esențială a omului este rațiunea. Rațiunea este capabilă de progres și este cultivabilă, valoarea ei poate crește, poate spori, poate progresa, valorile raționale se pot adăuga la alte valori raționale și cultura omenească se dezvoltă. Dacă firea omenească este prin excelență rațională, mișcarea culturii ei nu se poate desăvârși decât pe domeniul unilinar și progresiv. Nu acesta a fost singurul răspuns care s-a dat acestei întrebări. S-a observat că culturile omenești sunt deosebite, că între o cultură și alta există o prăpastie de netrecut, cu alte cuvinte că ele nu sunt continue. Culturile sunt discontinue; au originalitatea și individualitatea lor care le face să nu aibă raporturi între ele. Cultura atârnă de mai mulți factori: de natura climei în care se dezvoltă, de natura rasei în care este constituită. Nu există progres de la un sol la altul, climă și rasă. Nu poate să existe progres de la o cultură la alta în măsura în care este influențată de factori discontinui. Urmează că culturile sunt discontinue și problema importantă care s-a pus a fost nu de ordin liniar și progresiv, ci a fost un tablou al vieții care completează laolaltă cultura generală a speciei omenești.

Din punct de vedere al dezvoltării discontinue există și o a treia soluție. Soluția dezvoltării ciclice a culturii omenești. Culturile omenești se dezvoltă prin cicluri, există un ciclu mai lung și un ciclu mai scurt, între care nu este discontinuitate. Noi, modernii, de pildă, ne găsim în acel ciclu care curge de la Renaștere. De la Renaștere și până astăzi există continuitate de preocupări culturale.

Expunerea noastră va începe de la Renaștere. Ne vom ocupa de dezvoltarea culturii omenești de la Renaștere, așa cum s-a dispus în ideile cele mai interesante cu care omul de cultură actual lucrează.

Cursul acesta va pune în discuție formele culturii noastre atacate din multe direcții astăzi. Întâlnim la fiecare pas în cultura europeană modernă oameni care socotesc că primitivismul este cu mult preferabil complexității de azi. Cultura Antichității, a Evului Mediu sunt opuse neîncetat culturii moderne. Noi nu ne putem gândi astfel. Suntem apărătorii culturii europene moderne așa cum ne-a dat Renașterea și cum s-a dezvoltat de atunci în mod continuu. Pentru a putea fi apărători ai acestei culturi trebuie să recunoaștem un principiu fundamental, în linii diriguitoare, și anume punctul de vedere filosofic și istoric.

II
Individualismul Renașterii (rezumat)

Titlul cursului nostru de anul acesta este: *Ideile fundamentale ale culturii moderne.* Acest curs însă nu trebuie confundat cu o istorie a filosofiei, căci între aceasta și filosofia culturii estetice există deosebiri esențiale.

Istoria filosofiei pretinde că problemele filosofice se generează una prin alta, că există prin urmare o dezvoltare teoretică a spiritului omenesc, care se găsește într-un necontenit progres. Cu alte cuvinte la întrebarea: de ce apare filosofia lui Leibniz sau a lui Kant, sau de ce apare senzualismul englez, istoria filosofiei răspunde, explicându-le prin antecedentele lor. Leibniz apare astfel pentru că Descartes a formulat o serie de probleme, pe care succesorii acestuia le-au considerat ca nerezolvate. Filosofia lui Descartes, la rândul ei, apare pentru că Evul Mediu lăsase de asemeni o seamă de probleme nerezolvate. În chipul acesta istoria filosofiei afirmă că valorile teoretice se dezvoltă autonom și în afară de influența posibilă a oricăror altor valori ale spiritului.

Istoria filosofiei face astfel abstracție de faptul că omenirea alcătuiește o unitate complexă, care posedă organe spirituale felurite și că aceste organe și funcțiunile lor se găsesc într-o stare de influență continuă și reciprocă. Istoria filosofiei deci arată dezvoltarea teoretică a spiritului independent de valoarea artistică, morală etc.

Toate aceste condiții însă n-au nimic comun cu filosofia culturii și cu expunerea ideilor începând de la Renaștere și până astăzi nu le vom utiliza.

Mai întâi, împotriva afirmației că ideile se generează una prin alta și fără să fie influențate de vreo altă funcțiune a spiritului, noi vom vedea că ideile apar din totalitatea condițiilor istorice, morale și sociale ale unei epoci și în același timp vom înfățișa evoluția lor în cultura modernă, nu numai în mișcarea în care sunt condiționate, ci și întru cât ele condiționează.

Vom prezenta deci evoluția spiritului teoretic întru cât condiționează spiritul moral-politic, creația frumosului și conștiința religioasă.

Ceea ce ne îndreptățește să socotim însă că ideile filosofice sunt produsul muncii culturale din toate domeniile și apoi că sunt cauze și condiții ale muncii culturale în alt domeniu, ceea ce ne îndreptățește să considerăm ideile filosofice drept efecte și cauze ale muncii culturale considerate în ansamblul ei este ceea ce numim comunitatea valorilor spirituale.

Un mare câștig al filosofiei este de a fi descoperit că valorile spirituale se găsesc într-o anumită comunicare, că există, cu alte cuvinte, un aer de rudenie între feluritele manifestații culturale ale unei epoci. Așa de pildă, între arhitectura și viața religioasă a epocii medievale există o rudenie care dovedește că aceste manifestații se înalță din rădăcini comune, dintr-un sâmbure de virtualități care este felul de a simți lumea și viața epocii. Aceasta confirmă principiul că sufletul omenesc este colectiv, al societății. Funcționarea acestui suflet este finalistă, nu mecanicistă, din cauză că fenomenele care se produc nu sunt mișcate de cauze anterioare, ci sunt mișcate de aspirația lor către anumite scopuri. De ce unii indivizi sunt tipuri auditive și alții tipuri vizuale? De ce pentru unii natura este o vastă simfonie și pentru alții un spectacol vizual? Aceasta depinde de structura generală a sufletului, care prelucrează materialul perceput în raport cu tendința și aspirația lui de a se menține în forma sa.

Dacă lucrează sufletul finalist, se înțelege de ce produce anumite valori și de ce aceste valori au aer de rudenie, pentru că totul lucrează în sensul structurii sufletului, cu scop de a menține și a întări forma și individualitatea. Valorile, lucrând într-o continuă comunicare, îndreptățesc studierea, din punctul de vedere adoptat aci, ideilor de la Renaștere și până azi.

Pentru a caracteriza mai bine cultura Renașterii din ale cărei premise s-a dezvoltat cultura noastră de astăzi, trebuie s-o comparăm cu cultura anterioară ei, a Evului Mediu.

Comparația va fi făcută asupra trăsăturilor generale acestor epoci și socotind că cel mai bun mod de comparație pentru caracterizarea istorică a unei epoci este din punct de vedere al raportului în care se află individul cu societatea, va trebui să vedem în ce raport stătea individul cu societatea în Evul Mediu și Renaștere.

Acest raport în Evul Mediu consta în desăvârșita subordonare a individului la viața socială în feluritele ei manifestări; desăvârșita subordonare față de biserică, desăvârșita subordonare a individului profesionist față

diu stăruia existența unui principiu superior individualității, față de care aceasta se declara subordonată și în raport cu care ea trebuia să-și organizeze viața.

Subordonarea individualității se constată în toate manifestările culturale ale Evului Mediu, în filosofia ca și în arta timpului, unde creatorii individuali sunt aproape necunoscuți. Nu se știe bunăoară care au fost maeștrii care au construit catedralele Evului Mediu. Situația aceasta se schimbă însă către finele veacului al XIV-lea d. Ch., când începe Renașterea, care ține și se dezvoltă, atingând culmea în 1500, până ce se topește către sfârșitul celui de al XVI-lea veac, într-o nouă epocă, epoca raționalistă.

Universalismul Evului Mediu se lichidează în Renaștere. Individualismul neexistent, încătușat în Evul Mediu, apare în plină lumină în Renaștere. Pe câtă vreme timpul anterior pusese temele de lucru ale feluriților indivizi în raport cu valoarea care domina lumea universală, individualismul pune pe om în centrul perspectivei culturale, afirmă libertatea lui și valoarea creației omenești; el se smulge din formele Evului Mediu, afirmând autonomia persoanei sale.

Pentru afirmarea valorii individuale au conlucrat o mulțime de influențe istorice, de care s-a ocupat în cartea sa *Kultur der Renaissance in Italien* Jacob Burckhardt, celebrul profesor de istorie la Basel, prietenul și maestrul filosofului Nietzsche.

Evul Mediu a fost scena pe care și-au desfășurat puterile două mari forțe politice, Papalitatea și Imperiul. Ambele aceste energii politice aveau tendințe divergente, ambele voiau organizarea unitară a lumii după modelul vechiului Imperiu Roman.

În lupta încleștată între ele în timpul Evului Mediu, puterea lumească a reușit să obțină forțe mari, ca regatul francez și Sf. Imperiu Roman de nație germană, marele organism în care se găsea însă mocnită tendința centrifugală, tendința de afirmare autonomă a națiunilor. Din combaterea continuă a Imperiului cu Papalitatea, puterea lor respectivă s-a uzat și a dat posibilitatea unei anumite vieți și a unor organisme mai mici, cum au fost republicile și despoțiile Italiei. Prin urmare Italia, folosindu-se de această luptă, reușește să se afirme printr-o viață locală de mici despoții sau republici.

Condițiile acestea nu fuseseră repetate nici în Franța, nici în Germania, unde tendința de unificare fusese realizată în favoarea puterii lumești.

În Italia însă această mișcare are ca rezultat instituirea tiraniilor, adică acea formă de stat care trecea puterea în mâna persoanei care o uzurpase. Tirania ducea mai întâi la dezvoltarea individualității tiranului, apoi a acelora pe care se sprijinea puterea sa și în cele din urmă la dezvoltarea individualității acelor persoane care, neputându-se amesteca în viața politică, la care starea de despotism le interzicea accesul, își concentrau toată energia în cultivarea spiritului.

Cei cărora nu le era permis accesul în politică se răzbunau criticând usturător împrejurările politice, critici care au dus la crearea unui mușcător spirit ironic, căruia Burckhardt îi consacră un frumos capitol în cartea sa. Apoi tiraniile, fiind regimuri instabile, dădeau naștere la mișcări populare, care erau excelente mijloace pentru manifestarea individualității.

Exilul, la rândul lui, exilul unde omul își dezvoltă facultățile sale, și-și formează o mentalitate cosmopolită, unde mintea se poate afirma mai liberă, duce direct la aceeași țintă ca și toate celelalte împrejurări pe care le-am văzut mai sus: dezvoltarea individualității.

În timpul Renașterii se vorbește pentru prima oară despre acea valoare a omului care constă în particularitatea, în originalitatea lui: *Uomo unico, uomo singulare* este expresia care revine mereu în textele Renașterii pentru a desemna însușirea cea mai de preț cu care omul se poate mândri: originalitatea.

Aspirația către originalitate era așa de mare încât în Florența în veacul al XIV-lea nu mai exista modă pentru bărbați, deoarece fiecare vroia să se îmbrace în felul său propriu.

Renașterea este apoi o epocă de curaj, după cum o dovedesc numeroasele călătorii, care încep în această vreme și care reușesc să stabilească harta generală și definitivă a globului terestru. Este apoi o epocă de cercetare în toate domeniile culturii și spiritului, este vremea în care individul aspiră nu numai la originalitate, dar și la universalitate, al doilea calificativ pe care oamenii Renașterii doreau să și-l atribuie.

Uomo universale era și lauda cea mai mare cu care scriitorii Renașterii îi dăruiau și pe cei mai distinși dintre contemporani. Leonardo da Vinci a fost un *uomo universale:* pictor, scriitor, inginer, matematician, geolog, nu era domeniu în care spiritul său să nu fi îndrăznit să se afirme. Michelangelo, pictor, poet, scriitor, sculptor și arhitect, a fost de asemeni un *uomo universale*.

Între acești oameni străluciți ai Renașterii, Leon Battista Alberti a fost printre cei din frunte. Manifestările lui au fost așa de multiple, așa de variate încât, făcându-l caracteristic pentru epocă, e bine să-i citim portretul făcut de Burckhardt în cartea pe care am citat-o.

III
Umanismul (rezumat)

În prelegerea trecută am căutat să găsim punctul de vedere al cursului nostru în raport cu punctul de vedere al istoriei filosofiei. În această ordine de idei am arătat că, pe când istoria filosofiei înfățișează doctrinele filosofice în perindarea lor pe scena istoriei, cursul nostru înfățișează evoluția ideilor în măsura în care ele sunt condiționate sau condiționează alte valori ale spiritului.

Legitimarea acestui punct de vedere l-am găsit în așa-numită structură psihică. Sufletul nostru fiind o structură unitară, care aspiră către anumite valori, atunci toate valorile se găsesc în cuprinsul lui, în comunicare, și evoluția tuturor acestor valori e unică.

Trecând apoi la fondul lucrurilor, am luat în discuție împrejurările în care s-a născut și dezvoltat cultura Renașterii. În această ordine de idei am pomenit despre lupta Bisericii cu Imperiul pentru universalism, care concurându-se, dă posibilitatea statelor italiene să trăiască în izolarea și independența lor. Am arătat regimul politic al acestor mici state și am căutat împreună cu Jacob Burckhardt, care a stabilit lucruri definitive în această privință, să arătăm în ce constă individualismul Renașterii.

Individualismul cunoaște valoarea omului singur, a omului întrucât este om și un membru al unei unități temporale sau spirituale mai largi.

Am arătat apoi care erau manifestările individualismului, amintind în această ordine de idei două noţiuni caracteristice:

1. Noţiunea de *uomo singulare*, prin care se exprimă idealul originalităţii şi

2. *Uomo universale*, în care se exprimă tendinţa Renaşterii către totalitatea culturii. Portretul moral al lui Alberti, făcut de Burckhardt, ne-a servit pentru a arăta ce este un *uomo universale*.

Dar pentru a cunoaşte toţi factorii care au condiţionat cugetarea Renaşterii trebuie să luăm în consideraţie şi umanismul Renaşterii. Despre aceasta trebuie să ne ocupăm astăzi.

Umanismul este expresia literară a individualismului, şi veţi vedea cum ceea ce de obicei se înţelege prin umanism este descoperirea literaturii şi artei antice. Veţi vedea îndată că literatura şi arta antică n-au dispărut complet, ci s-au menţinut într-un anumit fel şi în Evul Mediu.

Cum s-a descoperit şi s-a menţinut literatura antică în Evul Mediu?

Întâi entuziasmul creştin a văzut în literatura antică un duşman care trebuie combătut. Se socotea inutilă întoarcerea la filosofii şi poeţii antici pentru a căuta adevărul, deoarece el era dat de conţinutul învăţăturii Bisericii. Primul gest al creştinismului este de negare a culturii antice. Tertullian, marele apologet al creştinismului, este negatorul cel mai acut al culturii antice, căci spune că noi trebuie să-i slujim lui Dumnezeu în simplitatea inimii şi că noi n-avem nevoie de nimic altceva decât de credinţă. Cuvintele sunt semnificative pentru epoca despre care vorbim. Un alt apologet creştin, Sf. Ieronim, traducătorul Bibliei în latineşte, a lăsat o scrisoare interesantă pentru lupta ce se dădea în el între creştin şi omul pasionat pentru textele antice. Tot în această scrisoare sfătuieşte pe fiica sa să se ţină departe de înţelepciunea lumească. Totuşi Ieronim, îndrăgostit de frumuseţea literaturii antice, întrebuinţează expresii din aceşti autori, în special din Cicero şi este atacat pe baza acestui fapt.

Aşadar, cu toate dificultăţile cu care cultura antică continuă să fie respectată în Evul Mediu, de o dispariţie completă a ei nu se poate vorbi, deoarece, sub o formă sau alta, ea continuă să lucreze şi în această vreme.

Astfel, Sf. Augustin, în confesiunile sale, declară entuziasmul său pentru Cicero şi libertatea antică, în care mărturiseşte că a găsit impuls pentru creştinism. Dintre poeţii antici mare reputaţie în acest timp avea Vergilius, care era considerat ca un poet creştin. Pentru spiritualismul şi pentru conţinutul ei moral, opera marelui poet latin era foarte mult citită, merseseră chiar comentatorii aceştia creştini până a vedea în Vergilius unul din proorocii care anunţau naşterea lui Christos. Filosoful însă care domină epoca este Aristoteles. Influenţat profund de concepţia aristotelică, filosoful Evului Mediu, Sf. Thomas d'Aquino, vorbeşte de suflet ca formă a corpului, trăind uneori independent de el. Formele absolute, separate de corp, constituie pentru el îngerii. Astfel, Aristoteles îşi schimbă cu totul sensul şi înţelesul la Sf. Thomas. Concepţia aristotelică este deci adaptată la punctul de vedere al creştinismului; şi, o dată cu această concepţie,

toată literatura antică este în această vreme minuțios filtrată prin sufletul creștin și adaptată la perspectiva creștinismului.

Umanismul Renașterii însă se întoarce la o mai originală conștiință a Antichității. În primul rând, vechea cultură latină este atât de curentă, încât cei ce știau grecește traduceau în limba latină operele eline. Citirea mai extinsă a literaturii grecești în original apare abia după ce turcii cuceresc Constantinopole, către mijlocul veacului al XV-lea (1453), o dată cu venirea învățaților bizantini în Italia. În țările de la Nord, se produce o dată cu redescoperirea culturii antice o viață nouă, care constituie mitul Renașterii și care aduce reforma religioasă a protestanților. Caracteristic este pentru umaniștii Renașterii aviditatea pentru descoperirea textelor antice, pentru care se citează unul care ar fi sacrificat sume colosale, aproape jumătate din patrimoniul său, pentru a-și procura aceste cărți și unele texte menite uitării, care sunt conservate în biblioteci, recopiate și astfel transmise nouă. În această aviditate a lor, Benedetto Croce vede rădăcinile nostalgiei romantice. Semnificativă este în această privință o pagină romantică pe care o putem descoperi în scrierile lui Petrarca și unde vi se povestesc luptele vrednice ale tinereții sale pentru a-și însuși cultura antică.

Am văzut prin urmare câteva din împrejurările dezvoltării umanismului și semnificația sa întrucât privește raportul cu literatura antică, pe care de altfel o cunoscuse și Evul Mediu, dar, după cum am spus, cu totul deosebită de adevăratul ei sens. Umanismul are meritul de a descoperi pentru întâia oară adevăratul sens al culturii antice și a-și face din această cultură o tradiție pe care o opune tradiției creștine. Din această opoziție tradiția creștină slăbește, ori tocmai slăbirea acesteia duce la descătușarea individului din formele colective ale Evului Mediu. Idealului transcendent al creștinismului, afirmat cu atâta putere în Evul Mediu, umanismul îi opune punctul de vedere al Antichității, care zguduie din temelie pe cel creștin și tinde la evidențierea individualismului modern. Adaptarea punctului de vedere antic duce la manifestarea unei vieți de senzualitate.

Umaniștii readuceau apoi amintirea libertății cetățenești, de care istoria popoarelor antice era plină. Eroismul lui Socrates și toate exemplele marilor cetățeni ai Antichității sporesc tendința de eliberare și afirmare cetățenească. Umanismul este, prin urmare, din toate aceste puncte de vedere, tiparul de formare a individualității, împotriva universalismului și colectivismului medieval.

IV
Marii călători în Renaștere

În prelegerea trecută, începând să caracterizăm epoca Renașterii din punctul de vedere care ne privește pe noi și pentru scopul pe care-l urmărim, am vorbit în primul rând despre individualism și în al doilea rând despre acea expresie literară a individualismului, care a fost umanismul Renașterii. Dar aspectele și consecințele individualismului Renașterii nu se opresc aici.

În jurul individualismului se grupează toate ideile acestei epoci atât de variate și complexe, iar fenomenul apariției progresului modern este un fenomen care se datorează acestei noi orientări spirituale.

Evul Mediu cunoaște două categorii de oameni în sânul societății, pe de o parte nobilii și clericii, pe de altă parte poporul întreg. La începutul Renașterii începe să se introducă a treia clasă, aceea a burghezilor, a acelora care nu se nasc în avere și la care rangul pe care-l ocupă în societate îl va decide talentul, puterea de muncă și alte calități personale. În așa măsură reușește burghezia să impună punctul de vedere și valorile sale în timpul Renașterii, încât ideea de nobilime trece printr-o gravă criză.

Foarte interesantă este în această privință scrierea umanistului Poggius *Dialogus de nobilitate*, în care se arată că noblețea adevărată este a însușirilor personale și că ocupațiile de preferință ale nobililor, vânătoarea și sporturile de toate categoriile, nu alcătuiesc nicidecum o trăsătură de

distincție. Iată cuvintele lui Poggius în care se fixează momentul punerii la îndoială a valorilor claselor nobiliare: „Indiscutabil, nu este altă noblețe, spune Poggius, decât aceea care rezultă din merite personale. Ardoarea de a vâna pasărea sau de a urmări un vânat oarecare nu seamănă mai mult cu noblețea decât cuibul și ascunzișurile animalelor sălbatice. Agricultura, cum au înțeles-o cei vechi, ar fi cu mult mai nobilă decât vânătoarea și sporturile care fac pe om să semene cu animalul însuși".

Iată așadar niște cuvinte destul de aspre adresate ocupațiilor preferate ale nobililor și care dovedesc criza în care intrase ideea nobiliară. Indivizii claselor precumpănitoare din această epocă nu sunt nobili, ci burghezi și mai ales bancheri.

Unii dintre ei izbutesc să organizeze întregul comerț și întreaga finanță contemporană, așa familia Peruzzi avea importante filiale, făcea comerț cu întreaga Europă și Asia, iar înăuntrul țării, la Florența, se impunea cu o magnificență extraordinară, pe care nu o egalau decât alte familii de bancheri precum Caponi sau Rucelai.

Dar cavalerismul nobilimii primește noi lovituri în urma descoperirii prafului de pușcă. Praful de pușcă, la drept vorbind, nu l-au găsit europenii, el era cunoscut mai înainte de către chinezi, care îl făceau dintr-un amestec de salpetru, sulf și cărbune, dar nu-l întrebuințau decât pentru artificii. Întrebuințarea războinică i-a dat-o spița musulmană a maurilor din veacul al XIV-lea. Italienii l-au răspândit apoi în toată Europa. În felul acesta însă cavalerismul decade și el, căci nocivitatea armei aprinse de praful de pușcă scade importanța vitejiei personale și a eroismului, adică a însușirilor care distingeau pe cavaler.

Burghezia creată astfel dorește însă să-și întindă stăpânirea, să cucerească pentru sine centre comerciale noi, locuri unde să desfacă mărfurile sau de unde să procure mărfuri pentru Europa. Despre bogățiile Orientului se știa de europeni încă din Evul Mediu și o serie de călători au încercat să cunoască acest Orient, sau chiar Extremul Orient.

Dar interesul pentru călătorii la sfârșitul Evului Mediu era alimentat și de Biserică. Așa, de pildă, încă de la sfârșitul veacului al XIII-lea, pornesc misiuni religioase, ca acelea ale lui Inocențiu al IV-lea, care trimite reprezentanți de ai săi la mongoli pentru a-i asocia și pe aceștia împotriva musulmanilor și pentru a încerca creștinarea lor.

La sfârșitul veacului al XIII-lea îl vedem însă pe Marco Polo, în prima călătorie de seamă a timpului, ajungând în China și întorcându-se pe mare la Veneția, dovedind astfel posibilitatea unei legături maritime între aceste două continente.

Însă marile călătorii încep abia către finele Renașterii și de data aceasta începe să fie explorată coasta Africii, lucru care era privit mai înainte ca o întreprindere imposibilă. Medievalii socoteau în adevăr că nimeni nu poate pătrunde dincolo de punctul Bajardo, numit și Capul Foc, pentru că se spunea că marea devine acolo atât de bogată în sare, încât corabia nu mai poate înainta, iar pe de altă parte Aristotel scria că soarele arde așa înfiocoșător în acele regiuni încât distruge orice vegetație. Cu toate acestea, călătorii încep a se îndrepta în această direcție, în special prin îndemnul lui Ioan al II-lea al Portugaliei, și astfel Bartolomeu Diaz ajunge

în 1486 la Capul Bunei Speranţe. El ar fi vrut să înainteze până în Indii, dacă marinarii lui nu i-ar fi cerut cu hotărâre să se înapoieze în patrie. Mai mult realizează Vasco de Gama, care ajunge până la Calcutta şi stabileşte astfel pentru câtva timp intinerariul Indiilor. Ceea ce făcea posibile aceste călătorii era construcţia recentă a busolei. Proprietatea acului magnetic era cunoscută şi mai înainte de chinezi, însă perfecţionarea instrumentului o fac abia mai târziu navigatorii europeni.

Întreprinderea lui Vasco de Gama dă curaj şi altora, şi printre aceşti călători unul din cei mai renumiţi este fără îndoială Cristofor Columb. Acesta porneşte spre Apus, nu coboară spre Sud cum făceau călătorii dinaintea lui, şi în călătoria sa el era dus de către globul terestru de curând construit de către germanul Martin Beheim, în anul 1942. Pe globul lui Beheim, Asia era desenată ca o potcoavă care se învârtea în jurul Pământului, aşa că Cristofor Columb socotea că, înaintând spre apus şi având în vedere că Pământul este rotund, va ajunge în Cipangu (Japonia) şi apoi în China sau Cathai. Ceea ce prin urmare Cristofor spera să găsească nu era drumul către India, cum se crede de obicei; el socotea că va găsi drumul către Japonia şi China. În realitate el atinge însă insula Cuba, crezând totuşi că se găseşte într-una din insulele arhipelagului Cipangu. Înaintează apoi mai mult, până când în 1502–1504, în a patra sa călătorie, atinge coastele Americii Centrale, crezând însă că a atins Cathaiul. În această privinţă se iluziona într-atâta încât într-o noapte, văzând pe ţărm nişte flamingo albi, crezu că a văzut preoţi chinezi îmbrăcaţi în alb închinându-se la lună. Ceea ce este curios, este că Cristofor a fost de patru ori în America, că începe acolo exploatări, că a cunoscut populaţia, pe care a organizat-o şi chiar a împilat-o, şi cu toate acestea Cristofor moare fără să-şi dea seama că a descoperit un nou continent.

De altfel, America fusese atinsă într-un trecut mai îndepărtat şi de normanzi şi scandinavi. Dar chiar în vremea lui Columb, şi anume cu un an mai înainte, se presupune să fi atins ţărmul Americii Centrale alţi doi călători, veneţieni din slujba Engliterii, John şi Sebastian Cabot. În tot cazul au atins ei coasta Americii, în nord, la Labrador.

Vedeţi, prin urmare, că cercetări mai amănunţite scad din renumele lui Columb, pentru că nu el a fost cel dintâi care a atins ţărmul Americii şi, pe de altă parte, el a trăit şi a murit fără să-şi fi dat seama că a descoperit a patra parte din lume.

În sfârşit, în urma acestor călătorii, încep să aflueze către regiunile americane, aşa-numiţii conquistadori, adică acei corăbieri portughezi şi spanioli care vor să cucerească noile pământuri în folosul suveranilor lor şi al financiarilor naţionali. Cortez (în Mexic) şi Pizzaro (în Peru) fac parte dintre aceştia.

În sfârşit, un alt călător întregind din toate acestea gândul despre înconjurarea pământului şi acel care ia această iniţiativă este spaniolul Fernando Magalhaes (Magellan), care porneşte la 1519 cu corăbiile sale, este ucis de indigeni în insulele Filipine, călătoria fiind condusă mai departe de Sebastian d'Eleano, până când după trei ani, în 1521, expediţia se înapoiază la Capul Verde. Posibilitatea înconjurării Pământului era astfel dovedită experimental.

Călătorii despre care am vorbit sugerează oamenilor gândul că sunt stăpâni pe glob și întăresc în ei tendința de a se face stăpâni pe natură. Astfel de idei apar însă în Renaștere și în alte cercuri. Foarte interesant este în această privință numele lui Agrippa von Nettesheim, care scrie cartea, care a avut un imens răsunet la vremea sa, intitulată *De occulta philosophia* (1510), în care sunt descrise procedeele magice prin care ne putem face stăpâni peste forțele naturii. Se zice astăzi că prin știință ne facem stăpâni peste forțele naturii. Aceasta însă era și expresia magilor din vechea Renaștere. Este astfel interesant de constatat că scientismul modern are o origine mistică.

Un altul dintre magicienii timpului era Teophrastus Bombastus Paracelsus. Acesta era fizician, umanist, chimist, taumaturg, cunoștea arta de a scula morții din morminte, era medic, emite judecata că Pământul este un organism mare care se poate îmbolnăvi. Dar printre atâtea fantasmagorii, Paracelsus ajunge și la rezultatul important pentru știință că descoperă hidrogenul.

Dar toate descoperirile Renașterii și frământările ei de idei nu ar fi putut să poarte toate roadele dacă între timp nu s-ar fi inventat tipografia. Aceasta este contribuția lui Guttemberg, în veacul al XV-lea. Să nu vă închipuiți însă că ideea tipografiei nu era și ea într-un fel oarecare pregătită. Încă din Evul Mediu literele inițiale în manuscrise erau de obicei sculptate în lemn, și aplicate apoi pe manuscrise, iar în veacul al XIV-lea se fac primele cărți xilografiate, obținute adică prin procedeul aplicării unei tăblii sculptate de lemn pe hârtia cărții. Ceea ce găsește Guttemberg este numai că izolează fiecare literă din vechile tăblii xilografice, putându-le recompune apoi în feluri și chipuri.

Un fenomen caracteristic al trezirii individualismului în Renaștere este apariția burgheziei moderne. Aceasta, în căutare de piețe de desfacere a mărfurilor sale, a încurajat călătoriile acelora pe care i-am amintit rândul trecut și care au reușit să stabilească fizionomia planetei noastre.

Mai ales după ce Magalhaes a ocolit Pământul, în timp de trei ani, fizionomia planetei noastre este definitiv stabilită și interdicția pe care Evul Mediu o exercita nu mai putea avea loc acum; așa de pildă interdicția de a socoti că Pământul are altă formă decât aceea a unui vas plutitor, așa cum era pentru medievali lumea, stabilită de fizica lui Aristotel și dezvoltată de sistemul astronomic al lui Ptolomeu.

Pentru Aristotel și Ptolomeu lumea este compusă din două părți: o regiune cerească eterică și o regiune sublunară, care e Pământul nostru. Toate lucrurile care se găsesc în regiunea sublunară au locul lor natural și toate lucrurile în măsura în care nu se găsesc în locul lor natural tind să ajungă acolo.

Locul natural al obiectelor grele, cum este piatra, e în centrul Pământului. Locul natural al obiectelor ușoare și subtile este în păturile cele mai înalte ale regiunii sublunare, de aceea corpurile grele cad și tind către centru Pământului și cele ușoare, fluide, se înalță necontenit în sus pentru că caută să recâștige locul lor natural. Printre elementele acestei lumi numai eterul nu are un loc natural, eterul care umple părțile superioare ale lu-

mii; regiunile cereşti nu află un loc în eter, de aceea acesta se găseşte în mişcare continuă.

Omul care priveşte de pe Pământ către cer vede o mulţime de planete, corpuri cereşti în mişcare şi un număr mare de stele fixe.

Aristoteles credea că planetele sunt fixate în nişte sfere din materie transparentă cum ar fi cristalul, care se învârtesc concentric în jurul Pământului.

Cea din urmă sferă, a opta, este nemişcată şi limitează Universul. Această din urmă sferă stă sub comandamentul direct al lui Dumnezeu. Celelalte sfere în care se găsesc fixate planetele sunt mişcate de spirite subordonate sau de principii care pentru această sarcină au primit mandat de la Divinitate.

Astfel, icoana aristotelică despre lume presupune un univers limitat în mijlocul căruia s-ar găsi şi Pământul: un univers compus dintr-o regiune cerească, într-o perpetuă mişcare circulară în care totul este ordine, stabilitate şi o regiune sublunară care este regiunea mişcării şi multiplicităţii.

Aristoteles presupunea de asemenea că planetele se învârtesc în jurul Pământului nostru. Un univers limitat, static şi geocentric este universul închipuit de sistemul astronomic al lui Aristoteles şi Ptolomeu. Este adevărat că unele mişcări ale planetelor se arată, la observaţie, mai complicate decât erau presupuse mai înainte. În fiecare împrejurare, aşadar, în care vechea explicaţie se dovedea insuficientă, sistemul astronomic devenea mai complicat, încât atlasele pe care Ptolomeu le-a lăsat sunt faţă de vechiul sistem aristotelic cu totul modificate.

Evul Mediu însă a receptat concepţia despre lume a lui Aristoteles şi Ptolomeu pentru că ea intră foarte bine în cadrul dogmelor religiei creştine şi Bisericii catolice. Într-adevăr, religia creştină a Bisericii catolice afirmă existenţa unui univers limitat de vreme ce concepe acest univers ca opera lui Dumnezeu: ca o lucrare a mâinilor şi gândului său; se ştia însă că opera este limitată de creatorul ei care rămâne în acelaşi timp superior operei sale.

Dacă Dumnezeu este într-adevăr creatorul lumii, atunci el trebuie să existe în afară de lume, după cum olarul se găseşte în afară de argila pe care a prelucrat-o. Dar dacă se găseşte în afară de lume înseamnă că lucrarea se limitează prin Dumnezeu. Imobilitatea Pământului, apoi, şi în acelaşi timp, imobilitatea întregului univers era un gând pe care Biserica trebuia să-l recepteze. Mişcarea, în adevăr, după concepţia antică, nu era altceva decât trecerea de la imperfect la perfect, de la potenţialitate la act, actele fiind considerate ca etape de perfecţiune, ca trepte mai avansate în procesul universal. Mişcarea este dorinţa către perfecţiune.

Dar universul creştin nu avea nevoie să se mişte pentru că era perfect, fiind o creaţie a lui Dumnezeu. Universul fiind perfect, mişcările deci nu aveau nici un rol.

Încă din prima jumătate a secolului al XV-lea, Nicolaus Cusanus acordă o parte importantă din preocupările sale chestiunilor astronomice.

S-a născut la 1401 în localitatea Kues și a murit în anul 1464 la Livorno, fiind Cardinal. A scris mai multe lucrări, din care cea mai renumită dintre ele este cartea *De docta ignorantia*.

Cusanus socotește că Dumnezeu, obiectul ultim al conștiinței noastre, nu este altceva decât coincidența opozițiilor din lume *Coincidentia oppositorum*. Dumnezeu este într-adevăr infinit și în ființa sa se topesc și se sintetizează toate contrariile lumii.

În felul acesta însă Dumnezeu este incognoscibil pe căile rațiunii noastre. Nu putem să-l construim prin judecată căci, orice predicat am acorda lui Dumnezeu, înseamnă că l-am limita și am altera conceptul ființei pe care urmează s-o cunoaștem. Nu prin cunoștință ci prin extaz mistic se poate ajunge la perceperea ființei lui Dumnezeu.

Poate contradicțiile din Dumnezeu încep să se desfășoare în actele evoluției universale. Lumea este așadar un proces evolutiv care constă în desfășurarea opozițiilor care se găsesc unificate în sânul Dumnezeirii.

Cusanus este deci cel dintâi modern care gândește infinitul și-l concepe ca un loc în care contradicțiile se topesc.

Dar aceste păreri ale lui Cusanus vor avea repercusiuni anumite și în concepția sa despre universul fizic. Astfel afirmă Nicolaus Cusanus că universul nu este limitat de către a opta sferă a stelelor fixe, după cum socoteau Aristoteles și medievalii. Universul pentru Cusanus este nelimitat, căci dacă ar fi limitat, atunci ar trebui să mai existe ceva în afară de el și atunci universul nu ar mai fi univers.

În afară de aceasta, Cusanus se îndoiește că Pământul ar fi centrul lumii după cum socoteau Aristoteles și medievalii, căci experiențe foarte simple și făcute de toată lumea arată că omul, unde s-ar duce, poartă cu sine centrul lumii. Orizontul circular se constituie în jurul său oriunde s-ar duce. Dacă percepția comună arată că Pământul este centrul lumii, lucrul se datorează aceluiași gen de iluzii care ne fac să credem că universul se dispune circular în jurul persoanei noastre, deși în momentul următor el se dispune tot în jurul persoanei noastre, cu toate că între timp am schimbat locul.

Deci, dacă am putea privi universul din altă poziție decât de pe Pământ, atunci acea poziție ar fi centrul lumii, și nu Pământul. Pământul, mai spune Cusanus, poate să fie foarte bine mobil căci dacă noi nu observăm mișcarea lui, el nu înseamnă nicidecum că este fix, căci tot așa nu observăm nici mișcarea corăbiei cu care ne depărtăm de țărm, crezând că țărmul se depărtează de noi. Dacă credem că Soarele se mișcă în jurul nostru se datorează iluziei care ne facem să credem că țărmul se îndepărtează și corabia stă pe loc. Nicolaus Cusanus prevestește aproape toate reformele astronomice.

În aceeași materie lucrează Copernic, un călugăr descinzând dintr-o familie germană, stabilită în Polonia. Opera sa principală astronomică e *De revolutionibus orbius celestium*, scrisă cu o răbdare foarte minuțioasă, timp de ani îndelungați. Cu toate acestea, Copernic nu ar fi dat lucrarea sa la iveală, dacă un tânăr profesor, Joachim Reticus, nu ar fi venit la el la Frankfurt, nu ar fi stat ca școlar al lui pentru a îi învăța doctrina sa timp

de doi ani, şi dacă nu ar fi împărtăşit lucrarea lui cercurilor savante ale timpului. Lucrarea a fost tipărită în 1543.

Care sunt punctele principale ale contribuţiei astronomice ale lui Nicolaus Copernic? Copernic crede în simplitatea naturii. Aceasta alcătuieşte la el un postulat indiscutabil. Am mai vorbit de corelaţia dintre perfecţiune şi simplitate, perfecţiunea este simplă în procedeele sale şi lumea aceasta, fiind creată de Dumnezeu, care este perfect, nu poate fi decât simplă în procedeele întrebuinţate.

Condus de această credinţă pe care Copernic o moştenise de la cei vechi, resimte o mare împotrivire împotriva complicaţiei hărţii astronomice pe care o desenase Ptolomeu. Natura trebuie să procedeze în mod mult mai simplu. Copernic susţinea că mişcarea naturală a corpurilor este circulară. Mişcarea rectilinie este mişcarea corpurilor detaşate, care tind să se întoarcă în întregul din care s-au desfăcut. Piatra, de pildă, se mişcă rectiliniu pentru că este o parte din întregul Pământ.

Când însă corpurile se mişcă, nu ca parte, ci ca întreg, ele au o mişcare circulară. Planetele se mişcă deci circular, o dată cu sferele concentrice în care erau fixate.

Punctul nou pe care îl introduce Copernic este heliocentrismul. Nicolaus Cusanus, care criticase geocentrismul, nu reuşise să capete dovezi pentru heliocentrism. Copernic este cel dintâi care arată că centrul lumii, centrul sistemului nostru, este Soarele şi, prin urmare, nu Soarele se mişcă în jurul Pământului, cum spuneau cei vechi, ci Pământul se mişcă în jurul Soarelui.

Pentru aceste contribuţii ale sale Copernic ocupă unul din cele mai însemnate roluri din istoria ideilor în epoca la care ne găsim.

Însă cel care a introdus dimensiunea infinitului în sufletul şi concepţia modernă a fost, fără îndoială, ciudatul om romantic, figura genială, Giordano Bruno.

Giordano Bruno s-a născut în Italia Meridională, la Nola, în 1548. A dus o viaţă de călugăr rătăcitor, într-un conflict permanent cu Biserica catolică şi se pare că în momentul în care fuge din Italia se refugiază la Geneva, în sânul unei comunităţi calvine. Ţine prelegeri cu mare răsunet la Universităţile din Toulouse, Paris, Oxford şi se întoarce la Veneţia, în casa lui Mocenico, care îl denunţă Inchiziţiei. Arestat şi instruit şapte ani în închisorile Veneţiei, pentru ca în cele din urmă să fie transportat la Roma, în anul 1600, el e ars de viu în locul numit „Campo dei Fiori". Giordano Bruno a lăsat numeroase lucrări şi ideile sale filosofice ating toate domeniile ştiinţifice. Pentru completare trebuie să spun că Giordano Bruno a fost un profund şi tulburător poet. Poemele sale *Furori eroici* sunt de o adâncime de accent care aminteşte de acelea ale lui Shakespeare, cu care a fost comparat. Şi dacă poetul este întunecat uneori în persoana lui Giordano Bruno, dacă despre poet se cunosc mai puţine lucrări, lucrul este datorat faptului că gândirea sa era mai adâncă în fiinţa acestui om. Desigur cea mai formidabilă apariţie a Renaşterii italiene, Giordano Bruno, reia un argument mai vechi atunci când încearcă să dovedească infinitatea lumii prin posibilitatea mutării orizontului la infinit. Însă Giordano Bruno are şi motive de ordin epistemologic pentru a dovedi infinitatea lumii, căci dacă

imaginaţia noastră concepe infinitul, atunci trebuie să existe ceva care să corespundă imaginaţiei noastre. Pornind de la paralelismul continuu dintre procesul minţii şi real şi găsind în sufletul său gândul infinitului, el afirmă şi infinitul lumii. Afară de aceasta, Giordano Bruno afirmă indiferenţa naturii. Pe când era copil povesteşte că se afla odată pe muntele Cicada lângă Nola şi privea înălţimea Vezuviului. Înălţimea Vezuviului părea plină de bogăţii şi de o prosperă vegetaţie, în timp ce Cicada părea un munte pietros şi devastat. După câteva zile, copilul se urcă pe Vezuviu şi de acolo văzu Cicada drept un munte înverzit, prosper, feeric, în timp ce Vezuviul părea în jurul său o înălţime devastată, sterilă, pietroasă, de pe care viaţa fusese exterminată. Natura este astfel indiferentă şi numai perspectiva noastră îi atribuie unul sau altul din aspectele sale. Nu cumva atunci, dacă ne-am muta pe o altă planetă, după cum copilul de altădată se mutase de pe Cicada pe Vezuviu, Pământul nostru ar părea o tainică şi dulce scânteie, ca acelea care populează cerurile nopţii? Astfel ajunge Giordano Bruno să strecoare opinia despre relativismul planetei noastre. Planeta noastră nu ocupă un loc privilegiat în univers, ea este o planetă ca oricare alta, este o stea care străluceşte în imensitate ca celelalte. Dar şi gândul despre infinitatea universului îi apare lui Giordano Bruno, căci dacă este bine stabilit de către Copernic că toate planetele se mişcă în jurul Soarelui, nu cumva, se întreabă Giordano Bruno, stelele pe care le observăm pe cer sunt şi ele un fel de Soare, în jurul cărora se mişcă alt sistem planetar? Apoi nu cumva după a 8-a sferă există a 9-a şi a 10-a şi nu cumva dimensiunea universului este cu adevărat infinită, nu se termină niciodată? Ideea despre stelele fixe în jurul cărora s-ar mişca alte sisteme planetare este o idee nouă pe care o introduce Giordano Bruno în astronomie. Iată care au fost lucrătorii cei mai de seamă ai transformării icoanei omenirii moderne despre univers.

Care a fost însă consecinţa acestei reforme? Se spune adeseori că momentul în care omul a înţeles că situaţia sa nu este privilegiată, deoarece planeta pe care o locuieşte nu este centrul lumii, ci este o simplă planetă, la fel cu celelalte, relegate într-un punct periferic al universului, în acelaşi moment spune — omul concepe un sentiment de umilire faţă de orgoliul susţinut altădată de concepţia astronomică a centralităţii sale în univers. E însă greşită ideea că omenirea se umileşte cunoscând situaţia sa în univers. Rezultatul reformei astronomice nu a fost umilirea omului, ci contrariul; prin toate noile cercetări omul a ajuns să cunoască mai bine universul. Universul a devenit un obiect al cunoaşterii sale, al raţiunii sale. Prin raţiunea sa omul se concepe superior însuşi universului. Dar cum se numeşte sentimentul acesta care rezultă din starea noastră în faţa unei mărimi temute, dar pe care reuşim a o întrece prin constatarea relativă la natura superioară a fiinţei noastre, capabile să se facă stăpână peste ea prin puterea gândului? Noile concepţii despre univers dezvoltă în sufletul omului modern sentimentul infinitului şi sentimentul sublimităţii propriei persoane. Sunt doi factori despre care trebuie să ţinem seama atunci când vrem să explicăm evoluţia culturii moderne.

V
Machiavelli

În prelegerile dinainte, am străbătut o parte importantă și destul de lungă a cursului.

Propunându-ne la acest curs să arătăm care este originea și care a fost dezvoltarea ideilor fundamentale ale culturii moderne, am început cu înfățișarea pincipalelor puncte teoretice care au predominat în vremea Renașterii.

Într-adevăr epoca în care ne găsim noi, astăzi, e cuprinsă într-un ciclu care începe din Renaștere și care poate se pregătește să sfârșească cu noi. În ceea ce privește Renașterea am caracterizat poziția ei esențială drept o poziție individualistă și am urmărit care au fost consecințele individualismului, în feluritele domenii ale culturii spirituale. Astfel, după caracterizarea generală a poziției individualiste, am arătat ce a produs individualismul în ordinea culturii generale, și am vorbit despre umanism, pe care l-am înfățișat drept o mișcare de reacțiune împotriva izvoarelor, cam sumare, ale culturii medievale, pe care umanismul înțelegea să le completeze cu izvoare mai variate și mai omenești ale culturii antice.

Am arătat, apoi, cum tot o formă a individualismului este apariția clasei burgheze, interpusă între singurele clase care contau în Evul Mediu, a țăranilor, a nobililor și a clericilor. În sfârșit, am urmărit acea contraparte a individualismului care a modificat icoana despre lume; am amintit

adică despre acei bărbați îndrăzneți care reușesc să stabilească în mod definitiv fizionomia planetei noastre și sfericitatea ei; am amintit despre acei cugetători sublimi care au conceput infinitatea Universului și au stabilit icoana lui definitivă: un Cusanus, un Kepler, un Copernic și un Giordano Bruno.

Din toate aceste puncte de vedere putem spune că Renașterea ar fi o epocă deschisă — simbolul ei ar fi un cerc deschis — pe câtă vreme Evul Mediu ne apare, mai degrabă, o epocă închisă, al cărei simbol ar fi un cerc perfect închis.

Într-adevăr, ceea ce caracterizează viața culturală și socială a Evului Mediu e legământul de anumite forme, limitarea concepțiilor. Universul era limitat; viața socială prin organizarea ei era închisă; situația individului în această societate era și ea legată de anumite forme autoritare, care dominau cu putere indiscutabilă asupra întregii colectivități.

Dimpotrivă, ceea ce caracterizează Renașterea e libertatea crescândă a individului, ceea ce cu un cuvânt numim individualism, și care îi permite să pună în discuție vechile propoziții ale Bisericii, obținând o nouă icoană despre lume, în care se introduce dimensiunea infinită a Universului. E într-adevăr o strânsă rudenie între diferitele aspecte ale unei culturi ca și cum un spirit unitar le-ar fi unit pe toate deopotrivă.

Renașterea trebuie astfel cugetată ca o mișcare de spargere, de sfărâmare a vechilor granițe ale concepției medievale, și această spargere de graniță o putem urmări în ordinea culturală generală, unde intervine umanismul; în ordinea socială, unde se formează noua clasă a burghezimii; în ordinea astronomică, unde se schimbă concepția despre lume; în ordinea morală, unde noile cuceriri ale spiritului inspiră sufletului sentimentul forței și al autonomiei personalității.

Într-adevăr, un punct important — pe care îmi amintesc a-l fi atins la sfârșitul ultimei prelegeri — a fost acela în legătură cu sentimentul de viață care l-a însoțit pe omul Renașterii în raportul lui cu lumea și viața. Astfel ne putem întreba dacă situația omului, de locuitor al unei planete care încetase să mai ocupe centrul lumii, era de natură să-l umilească sau, dimpotrivă, era de natură să umple conștiința sa cu sentimentul unei mari forțe lăuntrice? Omul se simțea stăpân peste universul pe care îl poate ocoli, ale cărei mișcări le putea prevedea și atunci prin rațiunea sa, se simte superior universului și asemănător infinitului pe care îl cunoaște acum și către care se îndreaptă avântul său. Aceste sentimente moderne, foarte specifice, apar în vremea Renașterii, ca o urmare a descoperirilor geografice, a cuceririlor de pământuri, și a cunoașterii întregului univers.

Atât însă nu a fost de ajuns. Opera de sfărâmare a granițelor Evului Mediu a mers mai departe. Opera de smulgere de sub autoritatea vechilor norme colective, după ce cucerise felurite triumfuri, în ordinea culturii generale, sociale, astronomice, etice, trebuia să cucerească asemenea triumfuri și în ordinea politică. Concepția despre Stat, trebuia să promoveze și ea de la vechile criterii la criterii noi.

Care era într-adevăr concepția despre Stat a Evului Mediu?

Pentru a răspunde la această întrebare nu ne vom duce cu mintea până la Sfântul Augustin, autorul unei cărți despre cetatea lui Dumnezeu *De civitate Dei*, care socotea să Statul politic, în care oamenii sunt organizați pe acest pământ, nu e decât o consecință a păcatului originar și că prin urmare e lucrul și opera Satanei; că adevărata organizație sfântă, pe care omul merită să o urmeze, e cetatea lui Dumnezeu, Biserica. Nu vom merge cu gândul până la Sfântul Augustin, pentru că de fapt cugetarea lui nu rămâne a întregului Ev Mediu. Mai caracteristică pentru această epocă e concepția Sfântului Toma din Aquino. Pentru Sfântul Toma, Statul nu e o simplă operă a Satanei, o consecință a păcatului originar, ci un element necesar în viața întregului univers. Statul are ca scop să cultive și să promoveze virtutea în indivizi, să ajute individul, oferindu-i un teren, în care poate prospera virtutea sa personală. Însă cu aceasta viața omenească nu e însă împlinită, căci omul nu trebuie să îngrijească numai de dezvoltarea virtuții sale personale, așa cum arătaseră filosofii vechi. Omul trebuie să se îngrijească și de mântuirea veșnică a sufletului său, iar mântuirea nu poate fi obținută decât în sânul Bisericii. Așadar, logic e ca Statul să se subordoneze Bisericii, după cum virtuțile sunt subordonate mântuirii. Întreaga existență pământească, întrucât e organizată politicește, e după concepția Sfântului Augustin o „preambula gratiae", un preambul al mântuirii.

Statul nu are astfel o valoare în sine însuși, ci numai una subordonată Bisericii, pentru că scopurile intrinseci ale Statului, în care crește virtutea personală, sunt de fapt subordonate scopului Bisericii, mântuirii sufletului. Trebuie să fii virtuos, să fii drept, să fii viteaz, să fii cumpătat și în sfârșit să îndeplinești virtuțile pe care le numără Platon, pentru a putea aspira la mântuire. Dar trebuie apoi să mă umplu de harul Dumnezeirii care singur poate să-mi garanteze mântuirea veșnică.

După cum sunt două trepte pe care omul trebuie să le urce: a virtuții și a grației, tot așa în viziunea socială a lumii Toma concepe două trepte: a Statului laic și a Bisericii, din care cea dintâi e inferioară și e subordonată celei de a doua.

Această vedere trebuia să fie și ea atacată de puternica critică corozivă a Renașterii. Și gânditorul care și-a luat sarcina de a întemeia știința politicii, susținând autonomia Statului, atât din punct de vedere moral, cât și față de religie, de Biserică, a fost marele om care se numește Niccolo Machiavelli, care a trăit în Florența între anii 1469–1527.

Niccolo Machiavelli a fost funcționar al Republicii Florentine. A ocupat posturi înalte, însă cu venirea Medicilor, a fost înlăturat din dregătoriile pe care le ocupase înainte, și răgazul pe care-l obține, în aceste împrejurări — un răgaz străbătut de amarnicul sentiment de deziluzie al omului care având atâtea posibilități era îndepărtat de la locul unde și le putea valorifica — îl umple prin redactarea a două opere esențiale, din care trebuie extrase deopotrivă ideile sale cele mai generale. Acestea sunt: discursurile sale — *Discorsi* — asupra primei decade din Titus Livius, adică asupra primelor 10 cărți, și apoi glorioasa carte intitulată *Il principe*, care circula în manuscris încă de la 1514. Aceste scrieri cuprindeau o serie de afirmații care au impresionat pe contemporani, și Machiavelli a avut onoarea, cam

dubioasă, de a servi cu numele său la formarea unui substantiv, „machiavelism", care înseamnă cinismul în materie politică. Nu merită însă Machiavelli această onoare, pentru că el nu recomandă principii, ci constată stări de fapt. Grija sa e să formuleze adevăruri politice de ordin general, plecând de la realitățile politice pe care le observase în feluritele dregătorii pe care le ocupase la Florența. Declarațiile sale sunt în această privință cât se poate de limpezi. Așa spune el:

„Având intenția să scriu lucruri de care pot profita viitorii mei, socotesc că e preferabil să mă țin de realitate decât să mă abandonez unor vane speculații. Unii oameni au închipuit republici sau principate care nu au fost niciodată văzute sau cunoscute."

(Machiavelli face aci aluzie la numeroasele utopii care alcătuiau un gen literar foarte frecvent pe vremea sa.)

„Dar pentru ce aceste visuri?, se întreabă Machiavelli. Există o asemenea depărtare între timpul în care trăim și acela în care ar trebui să trăim, încât studiul exclusiv al acestuia din urmă te învață să te abați mai degrabă decât să te menții pe calea cea dreaptă? Acela care vrea în totul să se conducă ca un om de bine e în mod inevitabil destinat să piară între atâția răi, și de aceea prințul, care ar dori să-și conserve puterea, va trebui să învețe a nu fi întotdeauna bun, ci a întrebuința binele și răul după nevoile reale."

Prin urmare, Machiavelli nu e răspunzător dacă era rea realitatea politică; fiind însă rea, simțul realităților cerea să te comporți în consecință, să folosești elementele rele, pe care realitatea politică le oferă, ca ceva existent înaintea noastră, independent de noi și în afară de răspunderea noastră.

Așadar, Machiavelli se comportă ca omul de știință, și firește nimănui nu-i va da prin cap să condamne pe omul de știință care se ocupă cu o boală grea, deși au fost unii care s-au găsit să condamne pe Machiavelli, pentru că scrupulozitatea sa de observator realist al vieții politice a trebuit să vorbească și de lucruri rele și rușinoase.

Aceasta în ceea ce privește cele ce se pot spune pentru apărarea lui Niccolo Machiavelli.

Dar în afară de acest punct metodic, care constă în obligațiunea pe care și-a impus-o de a observa stările de fapt și de a nu se lăsa furat de reverie și aspirații, punct de metodă care întemeiază știința politică, Niccolo Machiavelli e mare și reprezentativ pentru vremea Renașterii, pentru că e cel dintâi care afirmă autonomia Statului. Acesta e punctul în care el se împotrivește concepției medievale, care înțelegea Statul ca ceva subordonat atât valorii etice, cât și valorii religioase.

Într-adevăr, pentru Machiavelli, Statul are un scop în sine și politica, fiind o știință care se ocupă cu viața Statului, e o știință autonomă. Autonomia Statului și aceea a politicii trebuia asigurată din două părți, și anume mai întâi din acea parte în care a fost încercată subordonarea Statului și a politicii față de morală. Pentru că într-adevăr altele sunt criteriile care

domină în morală și altele sunt criteriile care domină în viața politică. Unele sunt criteriile care domină în etică, ca știință a moralității, și altele care domină în politică, ca știință a statelor. Morala se conduce de motive ideale. Caracterul moral poate să fie determinat de ideea de bine, de ideea de frumos, de ideea de drept. Un om izolat, considerat pe seama lui, se poate decide la unele acțiuni sau se poate decide să nu le înfăptuiască, din considerații ca cele enumerate până acum, pentru că ar fi sau nu bune, drepte sau frumoase. Astfel de motive nu determină însă niciodată viața politică, ele nu determină niciodată acțiunea Statului.

Acel unic mobil, care lucrează realmente în viața politică și de care, în socotelile noastre, trebuie să ținem seama, e interesul. Statul nu lucrează niciodată din motive de bine, drept, sau frumos.

Aceste motive au o valoare numai în sufletul individual, nu și în acel al colectivității organizate care se numește Stat. E naiv și primejdios de a calcula atitudinea unui stat oarecare, spunându-ne că ar putea să fie determinat din motive de dreptate, bine sau frumusețe. Dacă avem naivitatea să credem că aceste motive ar putea determina acțiunea statului, atunci această considerație ar putea să devină într-adevăr primejdioasă, pentru toți aceia care ar fi călăuziți de cineva care ar comite o astfel de greșeală.

Dacă însă interesele conduc viața statelor, atunci știința politică se legitimează cu atât mai mult, pentru că motivele de ordin ideal sunt subiective. Ceea ce poate apărea cuiva frumos, drept sau bine, e un lucru subiectiv și nu se poate prevedea. De aceea e atât de greu de a ridica o știință a eticii, o știință adică a motivelor personale. Interesele însă sunt generale și clare; le putem calcula, observa, determina și prevedea. Din această pricină tocmai o știință a politicii devine cu putință. Dar politica trebuie făcută independent și de religie — nu că religia nu ar putea să aibă un anumit rost în viața Statului și studiul societății romane pe care îl urmărește Machiavelli în ale sale *Discursuri* ne documentează suficient, în ce mod religia romanilor asistase viața politică a republicii și a imperiului.

Într-adevăr, religia poate să împrumute ceva din autoritatea și prestigiul său legilor civile și poporul poate să fie bine guvernat prin religie. De aceea spune Machiavelli:

> „Trebuie să încurajăm religia și s-o încărcăm cu toate onorurile, deși în cercurile oficiale, conducătoare, ar putea să se ajungă, foarte bine, la concluzia că e totuși falsă."

Astfel, religia, dacă are un rol în viața politică, are un rol subordonat în tot cazul. Nicidecum puterea politică nu e subordonată ei, așa cum arăta Sfântul Toma din Aquino.

În această ordine de idei, în discursul lui Machiavelli se face o critică aspră creștinismului.

Creștinismul — spune Machiavelli — e vinovat de căderea Imperiului Roman și el poate deveni vinovat prin urmare — înțelegem noi — și de alte catastrofe care s-ar pregăti. Într-adevăr, păgânismul afirma valoarea lumii. Creștinismul însă nu se preocupa decât de lumea de dincolo, de

aceea spiritul ei e atât de contrar spiritului politicii și anume spiritului grație căruia popoarele sau societățile pot propăși și deveni prospere. Apoi păgânismul zeifica pe oamenii puternici și superiori din toate punctele de vedere.

Zeitățile Antichității nu erau decât persoane umane, care s-au bucurat în viața lor de o superioritate oarecare și care apoi au fost zeificate. Ei bine, zeificând pe acești oameni, păgânismul a ajutat la promovarea acelor însușiri, însușiri de care progresul vieții pe acest pământ are nevoie.

Creștinismul încurajează însă alte însușiri, mai dușmane, mai contrare intereselor vieții de aci, și anume: umilitatea, contemplativitatea. Și în felul acesta, prin spiritul său, el e menit să slăbească energia creatoare, forța care sprijină progresul. Mai mult decât atât, arătând că e un merit mai mare pentru cineva să sufere, să îndure nedreptatea forței, decât să practice el însuși forța, creștinismul lasă loc liber abuzivilor, tiranilor josnici, care profită de această slăbiciune a popoarelor.

Cum vedeți, critica creștinismului e făcută aci cu o deosebită consecvență și ea amintește critica pe care o va aduce creștinismului în veacul nostru filosoful german Friedrich Nietzsche.

Nu avem să ne preocupăm de adevărul acestor considerații, pentru că pe noi ceea ce ne interesează aci, în urmărirea formării metalității moderne, e numai cucerirea de sens modern, care înseamnă independentizarea valorilor politice de cele morale și religioase.

Un nou cadru colectiv și autoritativ a fost sfărâmat de Niccolo Machiavelli — cadrul politic al Evului Mediu. Iată care e importanța istorică a lui Niccolo Machiavelli. Iată locul pe care trebuie să îl acordăm în dezvoltarea ideilor fundamentale ale culturii noastre.

VI
Utopiile

Ne-am ocupat în prelegerea trecută despre concepția cu privire la *Stat* a lui Machiavelli.

În economia generală a cursului nostru, preocuparea de ideile lui Machiavelli se încadrează ca unele care sunt menite să ilustreze mai bine acel avânt de smulgere de sub formele autoritare și colective ale Evului Mediu care caracterizează în mod general cultura Renașterii. Dar smulgerea de sub formele autoritare și colective, pe care o realizează Machiavelli prin noua sa concepție despre Stat, este continuată — deși într-un alt spirit — de către așa-numiții utopiști ai Renașterii. Fără îndoială că a recunoaște autonomia Statului în raporturile lui cu Biserica, așa cum o făcuse Machiavelli, era în vremea sa un act de mare îndrăzneală și în același timp era un document al acelui spirit de independență, de individualism, pe care l-am descoperit la rădăcina tuturor manifestărilor culturale și politice ale acestei epoci.

Utopii s-au scris și mai înainte. În Antichitate, cel puțin una celebră, *Republica* lui Platon. În timpul Evului Mediu genul fusese abandonat din cauza stării de spirit care a domnit în această epocă. O dată cu Renașterea genul însă reînvie. Operele mai bine cunoscute ca ilustrând acest gen sunt: în primul rând utopia lui Thomas Morus, apărută în 1516, și utopia lui Tommaso Companella, care a apărut în 1620, o sută de ani după aceea a

lui Morus. De aceste două utopii ne vom ocupa și noi astăzi, pentru a scoate din ele aceeași serie de trăsături comune, în care se schițează noile tendințe politice și sociale ale timpului.

Ceea ce trebuie uitat, ceea ce trebuie reținut este faptul că utopiile au fost mult mai numeroase în această vreme decât cele două amintite de noi, și că genul utopiilor s-a continuat până în zilele noastre. De aceea, înainte de a intra în analiza acestor două utopii însemnate, aceea a lui Morus și aceea a călugărului dominican Campanella, este bine să amintim măcar o parte din seria nenumărată de utopii, care au crescut din această stare de spirit. În primul rând relevăm pe aceea a lui Doni — intitulată *I mondi celesti, terrestri ed infernali*, 1552. Apoi utopia lui Petri — *La citta felice*, 1583, apoi utopia pastorului protestant german Valentin Andreae *Reipublicae christianonopolitanae descriptio* din 1619. Vom mai aminti utopia lui Bacon, *Nova Atlantis* din 1625.

Firește că în primul rând trebuie reținute utopia lui Thomas Morus apărută în 1516 și a lui Tommaso Companella, *Cetatea Soarelui.*

Mai târziu, când apar cugetătorii socialiști ale căror idei se dezvoltă în linie directă din ideile utopiștilor din secolul al XVI și al XVII-lea, ei se folosesc tot de genul utopiei. Așa avem utopia lui Cabet, celebrul socialist francez, intitulată *Voyage en Icarie*, de la 1842. Analiza noastră va trece însă peste toate aceste utopii, din care unele au stat sub influența directă a acestora două. E probabil, de pildă, că Valentin Andreae nu a făcut decât să dezvolte unele din ideile lui Campanella care îi erau cunoscute din manuscris.

Principalele utopii rămân ale lui Campanella și Morus, despărțite cu durata unui secol și în care putem găsi trăsături principale, caracteristice pentru începutul unei serii de gânduri care ne conduc la reformele moderne. Acesta este și interesul pentru care introducem în cursul nostru aceste deslușiri cu privire la utopiști.

Insula pe care o descrie Morus se numește „Utopia". Dar Utopia înseamnă de fapt „Nicăieri". Recunoașteți cu ușurință rădăcinile grecești din care cuvântul *utopie* e făcut. Cartea lui Campanella se numește *Cetatea Soarelui.* Și Cetatea Soarelui despre care se ocupă Campanella este și ea situată tot într-o insulă, ca și *Utopia* lui Morus. Este caracteristică tendința acestor autori de a-și plasa cetățile lor ideale prin locuri îndepărtate ale Pământului, despărțite de noi prin lungi întinderi de ape.

Este aici o manifestare a sentimentului romantic pe care călătoriile veacului o sugeraseră în numeroase suflete. Diverșii călători, care acum străbăteau întâi apele întinse ale oceanului, vin încărcați cu povești minunate despre locurile pe care le-au întâlnit, și desigur că în multe spirite va fi apărut ideea dacă nu cumva se vor găsi și unele lucruri mai desăvârșite, din punct de vedere social, decât așezarea noastră europeană. Nostalgia oamenilor către stări sociale mai bune era astfel alimentată de romantismul călătoriilor. De aceea acești doi autori își plasează cetățile lor ideale în insule depărtate, la care va fi ajuns vreun marinar îndrăzneț, cum este acel Raphael Hytlodeus, care povestește despre *Utopia*, în cartea lui Mo-

rus, sau cum este marinarul genovez care povesteşte despre *Cetatea Soarelui,* în cartea lui Campanella.

Dar în afară de această trăsătură comună de romantism, care revine ca un reflex în aceste două lucrări, între *Utopia* şi *Cetatea Soarelui,* mai sunt şi alte trăsături comune şi mai profunde asemănări.

Aşa, de pildă, ambele aceste cetăţi au o organizare abstractă, raţională; nimic nu pare a fi întâmplător în ele. Totul e calculat şi aranjat, după un plan sistematizat. De pildă, Utopia e împărţită în oraşe, toate aceste oraşe sunt la fel zidite şi au aceleaşi instituţii. Populaţia e sistematizată în grupuri; la baza societăţii umane stau ceea ce numeşte Morus „soţii". Un grup de 5–10 soţi alcătuieşte o familie pusă sub auspiciul tatălui şi mamei. Un grup de 30 de familii alcătuieşte aşa-numitele neamuri conduse de un patriarh. Un grup de 30 de neamuri alcătuieşte un oraş, condus de un principe; iar toate la un loc alcătuiesc Statul care e condus de sfatul bătrânilor. Cum vedeţi, este o republică, în care autoritatea supremă o deţine un organ emanativ al poporului, „sfatul bătrânilor."

Aceeaşi geometrie în ansamblul general revine şi în *Cetatea Soarelui.* Ba am putea spune că ansamblul economiei generale este aci chiar mai accentuat decât în *Utopia.* Într-adevăr *Cetatea Soarelui* se compune din şapte cercuri concentrice, denumite cu numele celor şapte planete ale sistemului nostru solar, iar aceste şapte cercuri sunt tăiate de patru străzi mari. Pe zidurile celor şapte cercuri sunt înfăţişate, începând de la cercul exterior către cel interior, mai întâi fenomene astronomice, fizice etc., până când se înfăţişează, în ultima incintă, scene din istoria cetăţii, şi astfel cetăţenii se pot instrui în toate aceste ştiinţe. Statul şi populaţia au o organizare foarte abstractă şi raţional cugetată. Statul e condus de Soare. Şeful cetăţii se numeşte Soarele; de aceea şi cetatea se numeşte *Cetatea Soarelui.* Soarele e ajutat de prim-miniştrii, şi pentru că funcţia nu persoana lor interesează, ei sunt desemnaţi prin abstracţia pe care o servesc. Soarele e ajutat, într-adevăr, de Putere, de Iubire şi de Înţelepciune. Puterea are în mâna sa paza interioară şi exterioară a cetăţii, adică poliţia şi armata. Înţelepciunea se ocupă cu creşterea artelor şi a ştiinţelor, de educaţia poporului în genere; iar Iubirea se ocupă de hrană şi de procreare în sânul cetăţii. Soarele deţine atât puterea temporală, cât şi puterea spirituală. Era într-adevăr o idee a lui Campanella, că pricina tuturor relelor de care suferă societatea omenească este diversitatea mare a condiţiilor omeneşti. Dacă nu ar fi atâtea naţiuni, spune Campanella în altă parte, desigur că nu am mai avea războaie; dacă nu ar fi atâtea religii, nu am mai avea conflicte religioase; dacă puterea temporală a Împăratului nu ar fi dublată cu aceea spirituală a Papei, nu am mai avea atâtea conflicte. Aşa încât Campanella visa un imperiu universal, pus sub stăpânirea Papei, care ar fi trebuit să fie luat din casa domnitoare a Spaniei. Această idee şi-o exprimă Campanella într-o altă lucrare a sa.

Ei bine, în Statul său pricinile de disensiune sunt înlăturate, deoarece există o toleranţă completă. Forţa spirituală era întrunită cu forţa temporală în aceeaşi persoană.

Vedeți că atât în una cât și în cealaltă avem o organizare abstractă, rațional cugetată, aproape matematică, în care totul e redus la un plan simplu, de economie limpede și adânc elaborată de rațiune.

Dar afară de această trăsătură, mai sunt și altele, și anume: o totală subordonare a cetățenilor față de Stat. Așa de pildă, utopienii sunt ținuți să cunoască lefile cetății și să se supună lor în mod orbește. Orice discuție era interzisă, iar bârfirea adusă legilor era pedepsită cu moartea, atât de grozavă era subordonarea indivizilor față de Stat. În același timp, felul muncii pe care fiecare cetățean trebuie să o execute e indicat și supravegheat de Stat. Ba, în *Cetatea Soarelui*, copiii sunt crescuți de Stat. Ei sunt luați de la mamele lor, de îndată ce epoca alăptării a încetat. Felul muncii apoi este aci, ca și în *Utopia*, hotărât de autoritate și supravegheat de către ea, pentru ca munca să fie cât mai bine executată.

În fine, încă o trăsătură leagă între ele aceste concepții. Aceste două cetăți sunt deopotrivă comuniste. Regimul economic e comunist. Nimeni nu posedă ceva în patrimoniul său individual. Atât pământul, cât și uneltele agricole și industriale sunt proprietatea Statului, care le cedează particularilor pentru săvârșirea anumitor munci. Produsele muncii sunt vărsate în magaziile Statului, iar de acolo sunt distribuite pentru satisfacerea nevoilor lor.

În aceste cetăți ideale, a lui Morus și a lui Campanella, toată lumea muncește. Toate muncile sunt onorabile. Ba chiar, în *Cetatea Soarelui*, munca de îndepărtare a murdăriilor e socotită ca o muncă deosebit de onorabilă, pentru că cei care și-o asumă se jertfesc pentru ceilalți. E adevărat că aci Morus introduce o notă deosebită, căci, deși și el socotește muncile ca deopotrivă de onorabile, totuși sunt efectuate nu de cetățeni, ci de sclavi prinși în războaie sau cumpărați pentru această muncă specială. În tot cazul, cu excepția acestei trăsături, cetățenii sunt egali, întrucât se afirmă demnitatea deopotrivă a tuturor genurilor de muncă.

În *Utopia* mai fac excepție, în afară de sclavi, așa-numiții parnasieni, acele persoane care se relevau ca având o aptitudine specială pentru cultivarea artelor și a științelor. Atât de mare și de puternică este dogma egalității încât mândria e pedepsită ca o crimă deosebită și uneori chiar cu moartea; iar capacitatea nu e socotită ca o pricină de diferențiere din nivelul comun; ea nu este un izvor de drepturi, ci numai de datorii. Prin capacitatea pe care cineva o posedă, nimeni nu poate să se socotească nici mândru, nici direct responsabil în *Cetatea Soarelui*, pentru că capacitățile indivizilor care se nasc sunt calculate și aranjate cu cea mai mare grijă de către autoritate.

Și cu aceasta trecem la o altă trăsătură, la un alt caracter, care este mai bine înfățișat la Campanella, și anume științificitatea acestor societăți. Totul e organizat în *Cetatea Soarelui* pe baza științei. Așa de pildă, munca e distribuită în acord cu însușirile individuale ale fiecărui cetățean. Prin urmare, găsim aci o idee asemănătoare cu ideea modernă a orientării profesionale. Progenitura însăși e calculată științificește, și anume perechea e astfel întrunită pentru a se reproduce în acord cu normele igienei și ale esteticii; perechea trebuie astfel să fie asortată într-un mod agreabil; și

chiar după legile astronomice, astfel ca copilul să nu se nască într-o zodie nefavorabilă. Mai departe nici că se puteau împinge prevederile ştiinţei. Această idee de organizare ştiinţifică a societăţii reapare în pozitivismul modern al lui Saint-Simon şi al lui Auguste Comte, elevul său şi marele întemeietor al pozitivismului.

O altă trăsătură este că aceste societăţi sunt dominate de un regim hedonistic. În cetăţile acestea se desfăşoară un permanent cult al plăcerii. Munca e foarte mică, fiind bine distribuită. Nimeni nu se dă în lături de la muncă, şi astfel fiecare poate să muncească puţin. Nu se munceşte decât şase ore, iar în *Cetatea Soarelui* numai patru ore, restul timpului servind pentru cultivarea minţii şi pentru plăcere. La utopişti mesele — care sunt luate în comun — sunt servite cu un fast deosebit, în vase de alabastru şi de topaz; mesele sunt presărate cu flori şi o muzică sublimă cântă pentru desfătarea comesenilor. Restul timpului se desfăşoară în înalte plăceri estetice.

Iată deci o mulţime de trăsături comune, între *Utopia* lui Morus şi *Cetatea Soarelui* a lui Campanella, trăsături care vin la o distanţă de 100 de ani, ceea ce dovedeşte că exprimau anumite tendinţe profunde ale timpului.

Să căutăm dar care sunt tendinţele profunde care se exprimă în aceste două reprezentative utopii ale veacului al XVI-lea şi al XVII-lea. Mai întâi în utopii se exprimă pentru întâia oară ideea despre autonomia istorică a omului. Omul nu mai apare în ele ca subjugat de fatalitate. Istoria nu mai apare drept opera fatalităţii sau opera providenţei, aşa cum filosofii creştini o priveau. Omul însuşi poate deveni lucrătorul destinelor sale. Dacă se găseşte într-o stare rea, lucrul se datorează faptului că s-a lăsat condus de valul lucrurilor, şi că nu a trecut el însuşi, cu o mână vitează şi hotărâtă, la conducerea lor.

Utopiştii afirmă astfel autonomia istorică a omului. În această autonomie a sa, omul nu poate să se conducă decât de raţiune. Raţiunea e chemată să ne dea criteriul după care trebuie să executăm prefacerile sociale şi politice necesare.

Prin urmare, utopiştii învaţă pe oameni că în conducerea destinelor lor istorice să se călăuzească de raţiune; să lupte împotriva tradiţiei, pentru că, consultată cu limpezime şi sinceritate, raţiunea poate să ajungă la normele celei mai bune convieţuiri între oameni.

Aceste ideale cetăţi, care sunt şi societăţile viitorului în mintea autorilor, erau apoi şi cetăţi egalitariste, pentru că după raţiune, care sălăşluieşte în fiecare om deopotrivă, e nedrept şi monstruos ca să existe deosebiri între oameni.

Raţiunea recomandă apoi şi revizuirea substratului economic al societăţilor, căci în aceste utopii e arătat cu multă forţă, şi pentru prima dată în lumea modernă, că reaua organizare a societăţilor se datorează nedreptei distribuţii a bunurilor.

În fine, ceea ce trebuie să mai observăm că se degajează din opera acestor doi utopişti este faptul că dezvoltarea consecventă a individului duce la un rezultat contrar individualismului.

Fără poziția individualistă a Renașterii utopiile nu ar fi putut să apară, căci ele sunt opere profunde și îndrăznețe de critică, cum nu putea să apară decât în constelația individualismului, afirmată de omul degajat, rupt de sub formele autoritare și colective ale Evului Mediu.

Dar utopiștii, hrănindu-se din individualismul Renașterii, trec dincolo de individualism. Toți propun subordonarea individului față de Stat și prin aceasta ei întrec Renașterea și anunță vremuri noi. Toate aceste idei pe care le-am extras din analiza celor două mari utopii, a lui Morus și a lui Campanella, afirmă fără îndoială spiritul democrațiilor moderne.

Dacă vrem să înțelegem ce este democrația modernă, acea așezare omenească care a creat fizionomia secolului trecut și a secolului nostru, care astăzi a ajuns la un punct nou de dezvoltare, de unde trebuie să ne îndreptăm către ținte încă necunoscute, trebuie să spunem că aceste societăți sunt primele în care omul a intervenit energic pentru a ține el însuși frânele istoriei sale și că în această întreprindere s-a lăsat condus de rațiune, în virtutea căreia a organizat societatea pe baza marilor principii de dreptate și egalitate. Cu alte cuvinte, omul democrațiilor moderne a dezvoltat și a pus în practică idei pe care cu atâtea sute de ani înainte le formulaseră utopiștii. Iată deci motivul pentru care putem în adevăr să spunem că utopiștii nu au fost atât de utopiști pe cât se pare.

VII
Reforma

În prelegerea trecută ne-am ocupat despre utopiștii de la sfârșitul Renașterii, despre acei scriitori care preconizau o nouă organizare a societății, pe baze raționale și egalitariste. Deși utopiile sunt numeroase, noi am reținut numai două: utopia lui Thomas Morus din veacul al XVI-lea și utopia lui Tommaso Campanella de la începutul secolului al XVII-lea, arătând prin comparație care sunt caracterele comune care le leagă și care erau așadar tendințele sociale și politice ale claselor intelectuale ale timpului.

În timp ce utopiștii își redactau scrierile lor, în Europa se petrecea o mare schimbare, menită să modifice în mod efectiv atât instituțiile cât mai cu seamă spiritul timpului. Evenimentele la care ne gândim și care lucrau în acest sens alcătuiesc reforma religioasă. Reforma religioasă e legată de numele lui Martin Luther, fost călugăr augustinian, care la un moment dat se ridică împotriva autorității catolice și înființează o varietate nouă a creștinismului apusean. Reforma religioasă e legată și de numele francezului Calvin, care izbutește să creeze la Geneva o republică pusă pe baze religioase noi.

Însă reforma, ca toate fenomenele istorice, se pregătea dintr-un timp mai îndelungat. Înaintea reformatorilor amintiți mai sus avem o serie întreagă de reformiști la care trebuie să ne gândim, pentru a înțelege mai

bine din ce clocotiri și din ce frământări s-au inspirat reformatorii religioși din a doua decadă a secolului al XVI-lea.

Printre prereformatori trebuie, fără îndoială, să trecem pe John Wyklif, care trăise în veacul al XIV-lea. Acest preot englez, către sfârșitul veacului al XIV-lea, pe la 1384, ridică o seamă de proteste împotriva unor puncte esențiale ale practicii catolice. El pretindea de pildă că icoanele nu trebuie să fie adorate, în consecință că ar trebui să fie scose din cultul religios; că relicvele nu trebuie considerate ca sfinte și că în realitate nu au nici o putere miraculoasă; că Papa nu e nicidecum urmașul lui Christos și că numai Dumnezeu poate să ierte păcatele oamenilor; că binecuvântarea Papilor și episcopilor nu are nici un fel de valoare; că ar trebui ca preoților să li se lase permisă căsătoria; că eucharistia, adică operația mistică care constă în transformarea pâinii și vinului în trupul și sângele lui Iisus Christos, ar fi o simplă închipuire; că Fecioara Maria nu ar trebui să fie venerată, pentru că e o persoană umană, nu o sfântă, și că s-ar putea tot așa de bine ruga și în alte locuri decât în biserică. În fine, Wyklif e primul traducător al Bibliei în limba engleză. Acest lucru e semnificativ pentru că spiritul național e unul din trăsăturile esențiale ale reformei de mai târziu.

Mișcarea lui Wyklif nu se cantonează în Englitera: găsește un ecou în Boemia unde Jan Huss o adoptă și o adaptează la condițiile țării sale. El e însă urmărit de autoritatea ecleziastică; e excomunicat de către Papa Leon al V-lea și, în fine, e ars pe rug.

Dar exemplul de terorizare care se dăduse, în 1415, prin arderea pe rug a lui Jan Huss, nu reușește să înfricoșeze toate spiritele și tot mai multe încercări de reformă se mai produc, ca de pildă aceea a lui John Wessel, care a trăit între 1419–1489, un teolog englez, care afirma că unitatea bisericească e întemeiată numai pe legătura oamenilor cu Dumnezeu. Astfel de idei apar și la un teolog german, profesorul de la Erfurt Johannes von Wessel, la care apar negații înrudite cu cele de mai sus.

Dar nu numai din cercurile teologice se ridicau proteste împotriva practicii confesionale a catolicismului ci și din alte cercuri, din cercurile umaniste. Astfel, unul din cei mai mari umaniști ai veacului al XVI-lea, va să zică veacul în care umanismul ajunge la culmea sa, și anume Erasmus, are și el anumite proteste de ridicat. Astfel combate el adorația sfinților, de asemenea doctrina consubstanțialității, din care — spune el — Iisus Christos și Sfântul Petru nu ar fi înțeles nici un cuvânt, și, în sfârșit, lucru esențial, el dând o nouă traducere a Noului Testament, constată o mulțime de erori și inadvertențe introduse de traducătorii din limba latină. Cu alte cuvinte, la lumina disciplinei filologice el constată contradicții între textele sfinte. Din pricina aceasta ajunge să se îndoiască despre veracitatea textelor pe care tocmai catolicismul se întemeia.

Erasmus manifesta apoi o nemulțumire puternică și împotriva Papilor, pe care îi socotea ca cei mai mari dușmani ai Bisericii, deși el personal se bucura de prietenia unui Papă ca Leon al X-lea, care nici el nu era mai deosebit decât ceilalți.

Chiar aproape de Roma se produc insurecțiuni, ca de pildă aceea a călugărului Savoranola, care a trăit între 1452–1498, care se ridică în contra

corupției din Biserică și împotriva orientării estetice și lumești pe care catolicismul o luase în vremea lui și care fu ars pe rug.

Iată că reforma religioasă, care de obicei se leagă de numele lui Luther și de al lui Calvin, are precursori începând încă din veacul al XIV-lea. Așa că după 200 de ani de proteste, aglomerarea de nemulțumiri adunate din toate părțile face ca mișcarea să izbucnească cu mare forță la 1517, când Dr. Martin Luther afișează tezele sale revoluționare la Wittenberg. Care au fost cauzele religioase care s-a dus la Reformă? E o întrebare mai mult de ordin istoric, în fața căreia trebuie să ne oprim pentru a înțelege apoi tendințele ideologice care s-au dezvoltat din Reformă.

Mai întâi și mai întâi, o cauză a Reformei a fost slăbirea autorităților papale produsă de mai multe împrejurări. Întâi, marea schismă care a persistat până la conciliul din Constanza, în care timp domneau doi Papi, unul la Roma și altul la Avignon, schismă ce a durat până la 1417, când prin alegerea lui Martin al V-lea a luat sfârșit. Această împărțire a puterii papale era de natură să zguduie prestigiul papalității.

La aceasta se adaugă păgânismul efectiv al papilor din veacurile Renașterii și în special în veacul al XVI-lea. Papii erau mari protectori ai artelor plastice. Mitologia pătrundea în palatele lor. În afară de aceasta, papii se găseau uneori aduși pe terenul de desfășurare al luptelor politice și, în fine, ei înșiși erau desfrânați și, în tot cazul, înțelegeau să lupte între ei într-un mod care contrasta cu întreaga disciplină morală care se presupune și pe care o dorim Bisericii. Interesantă e vorba Papei Leon al X-lea, care la urcarea sa pe tron declară: „Să ne bucurăm de papalitate, pentru că Dumnezeu ne-a dat-o". Acest epicureism nu poate fi bine văzut.

În sfârșit, papii timpului nu erau numai protectori ai artelor, admiratori de nuduri, dar în același timp aveau o mare dragoste de banii pe care îi întrebuințau în atâtea opere stilistice. Într-adevăr, țările catolice gemeau sub impozitele grele, din care o mare parte luau drumul Romei. Lucrul începuse să ajungă la cunoștința popoarelor și astfel Luther, smeritul călugăr augustinian, găsindu-se la Roma și privind biserica mare a Sf. Petru, exclamă: „Iată ce devin banii germanilor; iată unde se duc ei și în ce pompă exterioară și inutilă sunt întrebuințați". Dar în afară de marile tributuri pe care popoarele le plăteau papalității, mai erau și așa-numitele indulgențe. Indulgențele acestea alcătuiesc una din cele mai mari ciudățenii ale istoriei. E ciudat să crezi că prin cumpărarea unei indulgențe Dumnezeu îți va ierta păcatele. Însă mai ciudată e împrejurarea pe care vă voi spune-o, anume că existau și indulgențe anticipate, pentru un păcat pe care nu-l făcuseși încă, dar pe care aveai de gând să-l faci. Exista o adevărată bursă a indulgențelor. Autorii citează prețurile feluritelor păcate posibile. Plata unor păcate trecute și chiar viitoare dovedea o mare decădere morală.

Dar în afară de acestea, popoarele sărăciseră îngrozitor. În veacul al XV-lea exista o mare criză, asemănătoare întrucâtva crizei de astăzi, provocată în mare parte de faptul că cercurile producătoare se abăteau acum de la agricultură către industrie și comerț. În felul acesta țăranul suferea îngrozitor.

În afară de aceste pricini morale și economice, sunt însă unele pricini pur intelectuale care contribuie la întărirea spiritului din care va apărea Reforma. Așa e de pildă dezvoltarea spiritului critic, filologic. Contactul umaniștilor cu textele latine și, mai târziu, grecești și ebraice, dezvoltă spiritul de critică al textelor. Reforma e din acest punct de vedere aplicarea spiritului critic-filologic al umanismului Renașterii în problemele religiei.

În fine, o altă pricină de caracter general, e autonomia modernă a statelor. În cursul lecțiilor noastre s-a perindat și doctrina foarte interesantă a lui Machiavelli, unul din acei care susțin heterogenitatea Bisericii față de forța politică. Ei bine, această idee va trece și la marii reformatori, căci și aceștia vor susține o separație deplină între lumea spirituală și forța politică a statelor. Într-adevăr, astfel de idei despre autonomia Bisericii față de Stat și a Statului față de Biserică trec peste doctrina timpului, de pildă în faptele politice ale lui Filip cel Frumos, care o realizează. Statele doresc să se smulgă de sub autoritatea religioasă, iar reformatorii doresc aceasta pentru a obține mai ușor revendicările lor.

În sfârșit, trebuie să menționăm desigur difuziunea cărților tipărite. De la prima Biblie apărută în 1457 până la 1517, când Luther afișează tezele sale, va să zică într-un interval de timp de 60 de ani, se tipăresc în Germania nu mai puțin de 400 de ediții ale Bibliei. Prin urmare se citește mult. Creșterea culturii generale și, în același timp, faptul că omul este pus în contact cu cărțile sfinte, îl face să pretindă din ce în ce mai puternic să devină el însuși interpretul cărților sfinte care i se puneau astfel în mână. Dar acesta era tocmai unul din punctele de program ale protestanților, cerința ca fiecare să fie interpretul liber al cărților sfinte.

În sfârșit, idealurile umaniste ale Renașterii erau și ele de natură să dezvolte spiritul protestantismului. Într-adevăr, am arătat pe larg, până acum, că ceea ce caracterizează Renașterea e afirmarea valorii acestei lumi. Și acest punct e adoptat de către reformatori. Reformatorii susțin și arată care e dreptul vieții de aci într-un fel pe care îl veți vedea îndată.

Iată care sunt împrejurările felurite de ordin material sau spiritual care au favorizat Reforma, care au creat aceeași stare de spirit în care gestul lui Luther s-a înscris ca un gest eficace.

Trebuie să ne întrebăm însă care sunt principiile care s-au elaborat prin această mișcare și care sunt efectele culturale și mai ales cele ideologice ale mișcării lui Luther?

Mai întâi, ideea că autoritatea supremă e Biblia. Ideea apăruse și la umaniști, la Erasmus, care pretindea că trebuie să se propovăduiască din izvoarele însăși, (exemplu *fontibus praedicare*) nu prin intermediul întregii serii de învățături pe care Biserica prin dogmele și prin conciliile ei le-a fixat. Dacă e așa, atunci se înțelege că interpretarea Bibliei trebuie să fie liberă. Fiecare e liber să-și facă ideea sa personală despre învățăturile religiei, așa cum e fixată în Biblie. Și în felul acesta se dezvoltă și ideea că fiecare poate cerceta liber în orice domeniu, că nimeni nu trebuie să asculte de de autoritate, dacă autoritatea însăși n-are puterea și mijloacele să se legitimeze pe sine.

Dacă e însă așa, e drept că intermediarul — preotul — devine inutil. Preotul e acela care stabilește contactul dintre credincioși și Dumnezeu; e acela care tălmăcește spiritul adevărat al credinței. De vreme însă ce fiecare cu simpla sa minte și inimă poate să ajungă la adevărata religie, preotul devine inutil. De fapt, în protestantism preotul nu dispare; dar pastorii protestanți sunt departe de a avea rolul și influența pe care o au preoții și călugării în catolicism.

În fine, Luther afirmă, după cum ați văzut, heterogenitatea, diferența între Stat și religie. Și atunci din această deosebire, dintre Biserică și Stat, rezultă autonomia Statului și autonomia religiei. Autonomia religiei e folosită în sensul adâncirii vieții religioase. Iar autonomia Statului se folosește în sensul modern al dezvoltării indivizilor ce-l alcătuiesc.

Protestantismul se dezinteresează de afacerile Statului și atunci Statul se sesizează de libertatea care i se dă și dezvoltă atunci toate acele valori de organizare, pe care într-un cuvânt le subînțelegem, atunci când vorbim despre civilizație.

În fine, Reforma nu e primită numaidecât; sunt luptele grozave care se dau atât în Germania, dar mai cu seamă în Englitera și în Franța, — unde până la urmă protestantismul nu izbutește. Persecuțiile care s-au îndreptat împotriva protestantismului dezvoltă în cercurile protestante o idee nouă și un spirit nou, ideea toleranței religioase. Protestanții persecutați, izgoniți din Franța, încep să adore valoarea sufletească de a cărei lipsă sufereau și astfel apare și se impune ideea toleranței religioase.

În fine, mișcarea protestantă, și mai cu seamă a lui Calvin, adoptă doctrina grației, anume ideea că omul e predestinat la veșnica mântuire sau la veșnica pedeapsă, că oricare ar fi faptele sale, ele nu pot să schimbe nimic din soarta care îi este rezervată din veacul veacurilor, că suntem deci condamnați sau mântuiți, fără recurs și fără eternitate.

E foarte curios, și unul din paradoxurile cele mai impresionante ale vieții morale e faptul că ideea predestinării întărește enorm energia omului în luptă.

Toți marii reformatori credeau în doctrina predestinării; în ideea grației și în sumbra pasiune și vitejie pe care o pun în ducerea la capăt a luptei începute; erau conduși de ideea că merită să-și jertfească viața cu ușurință, de vreme ce ei, păstrându-și-o, nu pot să modifice nimic din ceea ce le-a fost scris din momentul nașterii. Ideea predestinării pe care o prezintă acești protestanți e ideea care a preparat în conștiința modernă vitejia mare a luptei pentru libertate și pentru cucerirea drepturilor cetățenești.

Dar în afară de aceasta protestantismul, care, după cum v-am spus, s-a lăsat îndemnat de idealurile umaniste și pământești ale Renașterii, afirmă încă un mare lucru, și anume gândul că datoria religioasă omul nu și-o împlinește prin viață contemplativă, prin post și rugăciune, ci prin opere, prin activitate, prin creație. Cu mult mai plăcută lui Dumnezeu — spunea Luther odată — îi este sluga care mătură cu îngrijire curtea, care face cu grijă ghetele stăpânului ei, decât călugărul care face rugăciuni și posturi. A munci cu îndârjire și conștiință în micile roluri pe care societa-

tea ți le deferă e a mulțumi pe Dumnezeu într-o mai mare măsură, decât a te deda practicii ascetice. Această idee pe care Luther reușește să o așeze în inima și în sufletul popoarelor a avut o influență și o mare importanță asupra mentalității moderne. Cercetători numeroși au arătat cum spiritul capitalismului modern s-a dezvoltat din această doctrină lutherană, care recomanda fapte, spre deosebire de vechiul ideal al vieții contemplative. Luther încurajează așadar spiritul de activitate, de întreprindere și în același timp spiritul economic, care se caracterizează prin toate acele virtuți care creează în Apus și în Nordul Europei mentalitatea răspunzătoare de civilizație pe care o posedăm astăzi.

În fine, toată lumea trebuia să citească Biblia. Luther tradusese Biblia în limba germană și prin aceasta a creat un model lingvistic unitar pentru toată Germania. În toate țările, Biblia se traduce în limbile tradiționale. Mișcarea ne cuprinde chiar pe noi și când Coresi începe a tipări cărțile sale, se lasă de fapt influențat de mișcarea aceasta.

Fiecare om putând astfel citi textele sfinte în limba lui maternă și aceasta fiind chiar obligatoriu, de vreme ce noul principiu era libertatea interpretării, cultura se popularizează și, în felul acesta, Martin Luther devine un adevărat întemeietor al culturii populare a maselor europene.

Iată o seamă de fapte de ordin ideologic și de caracter cultural-general care rezultă din reforma lui Luther. Veți vedea însă că influența lui Luther nu s-a oprit aci și că a trecut în regiuni mai speciale ale filosofiei, cum o să arătăm în prelegerea viitoare.

VIII
Dreptul natural

În prelegerea trecută am vorbit despre o altă mişcare de idei a Renaşterii şi anume despre ideile legate de marea reformă religioasă a lui Luther şi a celorlalţi reformatori.

În această ordine de idei, arătam că Reforma este ea însăşi un moment al individualismului Renaşterii. Reforma contribuie la smulgerea, la eliberarea vieţii religioase din marile cadre colective şi autoritative, în care era strânsă în timpul Evului Mediu.

Această operă, Reforma o săvârşeşte accentuând două principii, şi anume: mai întâi, principiul libertăţii de interpretare a textelor sfinte şi, în al doilea rând, afirmarea inutilităţii preoţilor ca intermediari între oameni şi Dumnezeu şi o dată cu aceasta, abolirea tuturor formelor cultice.

În afară de aceasta, Reforma preconizează autonomia vieţii religioase faţă de Stat; pe câtă vreme catolicismul, în Evul Mediu şi mai târziu, tindea în mod mărturisit sau nemărturisit, la o superioritate lumească. Această ambiţie e eliminată din sânul noii forme creştine. Cu alte cuvinte, Reforma admite autonomia vieţii religioase.

Această stare de lucruri prezintă fără îndoială unele avantaje, pentru că, nesilit să se încovoaie la dogmele interne ale credinţei, Statul putea acum să urmărească propriile sale scopuri. Însă această stare aduce după sine şi unele dezavantaje, pentru că, într-adevăr, omul care adera la refor-

ma religioasă se găsea împărțit între două puncte de vedere: pe de o parte, viața autonomă religioasă, pe de altă parte viața politică autonomă, fără a reuși să găsească între aceste două forme de viață o unire. Dar sufletul omenesc tinde necontenit către unitate. El dorește sinteza și de aceea, în generația următoare lui Luther, găsim mai mulți gânditori care încearcă o nouă sinteză religioasă-politică, care să umple prăpastia pe care Luther o lăsase deschisă între viața politică și viața religioasă.

Unul din cei care a anticipat această mișcare chiar în timpul lui Luther a fost marele profesor Philipp Melanchthon, care a trăit între anii 1497–1560. El a scris mai multe opere a căror consultare e necesară pentru cunoașterea ideilor sale asupra punctului la care suntem opriți acum. Acestea sunt: *Cartea despre suflet (Liber de animi)*, apoi o serie de discuții filosofice intitulate *Erotemata dialecticae* și, în fine, *Filosofia morală și politică*.

În aceste scrieri, Melanchthon discută chestiuni felurite, morale și teologice. Din ideile sale vom înfățișa numai pe cele mai generale, acelea care privesc încercarea de a reuni într-o sinteză nouă politicul cu religiosul.

Melanchthon arată că orice concluzie științifică sau morală își are temeliile într-un principiu care e implântat de Dumnezeu în sufletul nostru și cu care așadar ne naștem pe lume. Prin urmare, ultima rădăcină din care se dezvoltă marile principii științifice sau morale ale omenirii sunt idei înnăscute.

Aceste idei înnăscute și plantate de Dumnezeu în noi au fost întunecate în urma păcatului originar, și de aceea Dumnezeu a vrut să le înfățișeze încă o dată oamenilor, ceea ce s-a întâmplat prin primirea celor zece porunci de către Moise pe muntele Sinai. Toate principiile dreptei noastre atitudini în lume se găsesc așadar în cele zece porunci primite de Moise pe muntele Sinai. Aceasta era o idee mai veche, încă de la Philon din Alexandria, care a trăit pe la sfârșitul Antichității. El spune că înțelepciunea divină, care stă la baza înțelepciunii etice omenești, este concentrată în tablele legii.

Dacă aceste porunci stau la baza vieții noastre morale, există însă și o altă regiune a sufletului pe care cele zece porunci nu le legiferează, și anume regiunea credinței. Astfel, principiile vieții religioase apar în conștiința omenească din contactul nemijlocit cu Dumnezeu. Legile lui Moise nu valorează decât numai pentru relațiile dintre oameni. Viața cealaltă, viața religioasă apare din contactul nemijlocit cu Dumnezeu și ascultă direct de cuvântul lui Dumnezeu. Există o perfectă heteronomie între viața politică, pe de o parte, și viața religioasă, pe de altă parte. Dreptul și morala sunt prin urmare deosebite de religie. Dar dreptul și morala își au și ele izvorul tot într-o revelație a lui Dumnezeu, și anume în acele idei pe care Dumnezeu le-a implântat în sufletul nostru.

Așadar, dacă morala este deosebită de teologie, nu este deosebită de voința lui Dumnezeu, căci Dumnezeu le-a clădit în noi.

Ideile lui Melanchthon au fost importante în vremea lui, pentru că trezeau o idee antică, sprijinind-o cu un punct de vedere modern și anume

ideea antică a dreptului natural. Anticii — stoicii anume — afirmau că la baza tuturor instituțiilor juridice există anumite principii generale pe care natura le-a sădit în noi, principii care sunt comune tuturor oamenilor, de la care orice om se împărtășește numai prin faptul că este om. Dreptul, morala naturală devin acum, în transpunerea creștină a lui Melanchthon, ca zestre de idei pe care a implântat-o Dumnezeu în noi și pe care ne-a împrospătat-o prin revelația de pe muntele Sinai.

Astfel de idei apar — după cum v-am spus — și la generația următoare lui Luther, dezvoltându-se. Unul din acei care în teoria dreptului natural și în consecințele sale a câștigat mai mult merit a fost un german, multă vreme uitat, nesocotit pe nedrept, dar a cărui amintire și glorie a fost dezgropată de câtva timp. Acesta este Johannes Althusius, care a trăit până la 1638, era primar la Emden în Germania nordică. Althusius a scris două opere și anume: *Politica methodice digesta*, și două cărți despre jurisprudența romană, apărute în două ediții, din care a doua este modificată, la 1856, și apoi la 1617: *Jurisprudentiae romanae libri duo*. Althusius era și el protestant, ca toți gânditorii de care ne vom ocupa astăzi; doctrina dreptului natural și ideile legate de dânsa nu puteau să apară decât într-o conștiință protestantă.

Prin urmare, analizând mai departe contribuția pe care protestantismul a adus-o în dezvoltarea ideilor europene, Althusius socotește și el că baza din care se ridică judecățile noastre morale este așa-numitul drept natural.

În baza acestui drept natural, în baza principiilor elementare și foarte generale, care rezidă sub acțiunile fiecărui om, ducându-l la anumite concluzii evidente, necesare și universale, oamenii au trebuit să înțeleagă că este în avantajul lor de a se asocia. Cu alte cuvinte, între oameni a intervenit la un moment dat un contract de tolerare și de sprijinire reciprocă, care se găsește așadar la baza statelor. Statele există, susține Althusius, în baza unui contract. O dată ce acest contract e angajat între toți membrii unui popor, puterea publică e delegată unei persoane și anume suveranului. Suveranul, prin urmare, nu este decât delegatul puterii publice pe care a primit-o de la ceilalți membri care au încheiat contractul. Suveranul nu este proprietarul suveranității, căci el nu este decât un delegatar al acestei puteri publice, spune Althusius.

Într-adevăr, puterea publică sau suveranitatea este pentru organismul social ceea ce sufletul este pentru corpul individului. Și după cum sufletul, conform întregii înțelepciuni metafizice, era socotit unitar, indivizibil și intransmisibil, tot așa și suveranitatea publică, cu care se aseamănă, e unitară, indivizibilă și intransmisibilă. E unitară și indivizibilă, ceea ce înseamnă că ea aparține nu unei persoane ci întregului corp al poporului. Dar, în același timp, e și intransmisibilă. Din fixarea acestui principiu decurg consecințe foarte importante pentru teoriile timpului, și anume suveranitatea fiind, ca și sufletul, intransmisibilă, ea nu poate să fie ereditară. Așa socotea Althusius.

Suveranitatea este prin urmare dată în depozit. Puterea publică, suveranitatea, care de fapt aparține poporului, adică totalității de ființe libe-

re și raționale care deopotrivă se împărtășesc de la principiile dreptului natural și care în baza acestor principii au angajat între ele un contract care stă la baza Statului, nu poate fi decât delegată.

Noi și revoluționare sunt ideile lui Althusius. Oricine poate vedea că el afirmă pentru prima oară principiul democratic al suveranității poporului, principiu care va reveni cu ocazia Revoluției franceze, și, în același timp, ideea contractului social, idee care a fost reluată în veacul al XVIII-lea de Jean-Jacques Rousseau, servind ca temă modificărilor politice ce erau în curs.

Althusius este într-adevăr unul din cei mai străluciți reprezentanți ai precursorilor care au pregătit revoluția democratică de la sfârșitul veacului al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea în întreaga Europă.

Dreptul natural nu poate însă să valoreze numai pentru asemenea raporturi dintre persoanele particulare, dintre indivizi. El se aplică și la relațiile dintre popoare. Există, prin urmare, probabil și un drept natural internațional, în a cărui competență trebuie să cadă cazurile de pace și mai ales de război dintre popoare.

Aceste idei, cu toată dezvoltarea pe care o comportă, apar la un învățat olandez al vremii, Hugo Grotius, diplomat olandez care a trăit între 1583 și 1645 și care a lăsat mai multe scrieri din care cea mai importantă este lucrarea sa intitulată: *De jure belli ac pacis* apărută la 1625 și de atunci în nenumărate alte ediții.

Marea idee precursoare a lui Grotuis a fost ideea codificării războaielor. Războaiele care se înmulțiseră în vremea lui, din cauza chestiunilor religioase, se desfășurau uneori cu o deosebită cruzime, erau întovărășite de atrocități inutile, care nu se legitimau nici măcar prin scopul războaielor. Și atunci sufletul lui Grotius, dorind o aducere a războaielor sub puterea unei legi anumite, idee care, după cum știți, în parte a reușit, preconiza o codificare a războaielor.

Într-adevăr, spune Grotius, războiul are un scop. Războiul nu este o faptă absurdă, nu este o faptă a unui nebun sau fapta unui pervers care ar dori cruzimea.

Războiul are întotdeauna un scop. Este adevărat că uneori războiul poate să pornească și dintr-un simplu pretext, dar atunci acela care îl descătușează trebuie să fie condamnat de opinia publică a popoarelor și, prin însuși acest verdict, trebuie să fie intimidat și adus în imposibilitatea morală de a dezlănțui războaie absurde.

Războiul însă poate avea un scop, și anume apărarea intereselor și a existenței supușilor unui Stat, sau împiedicarea unei nedreptăți ce s-ar face vreunui Stat vecin și amic. Având însă scopuri pe care rațiunea le înțelege și le poate primi, e firesc ca urmărirea acestor scopuri să se facă în cadrul acelor reguli generale și elementare care alcătuiesc zestrea eternă a dreptului natural, capitalul etern de înțelepciune cuprins în dreptul natural.

Dreptul într-adevăr, spune Grotius, se împarte în două: dreptul divin și dreptul uman. Dreptul uman se împarte la rândul lui în civil și în natural. Dreptul civil sau dreptul pozitiv, cum îl numim noi astăzi, este acela care rezultă din natura particulară a împrejurărilor istorice, în care viața unui popor se dezvoltă.

Astfel de idei apar de altfel nu numai la Grotius, ci şi la alţi scriitori ai vremii. De pildă, la francezul Jean Bodin, care trăieşte în veacul al XVI-lea şi care susţine că principiile dreptului pozitiv, că dreptul care se găseşte codificat în ordonanţe şi în texte de legi rezultă din felul particular al împrejurărilor în care viaţa unui popor se dezvoltă. Clima, de pildă, este un factor important care determină felul de viaţă al unui popor şi legislaţia sa. Codificarea pozitivă, spune Bodin, trebuie să fie în acord cu condiţiile de viaţă ale poporului, căruia e menit să i se aplice dispoziţiile acelei legi.

Cum vedeţi, Jean Bodin, încă de pe atunci, din veacul al XVI-lea, anticipează cartea cu mare răsunet de mult mai târziu a lui Montesquieu *L'esprit des lois*. Într-adevăr ideea lui Montesquieu din *L'esprit des lois*, este aceea că legiferarea este un produs viu, în legătură cu condiţiile speciale în care se dezvoltă viaţa unui popor. Prin urmare, legiuitorii trebuie să ţină seama întotdeauna de împrejurările de viaţă ale poporului pentru care legiferează. Astfel legile nu trebuie să se facă în general, ci în legătură cu realităţile concrete în care poporul trăieşte.

Această idee o găsim acum la Bodin şi apoi la Grotius, când susţine că acea primă parte a dreptului uman, dreptul civil, — şi prin aceasta înţelegea nu numai dreptul civil în accepţiunea de azi a cuvântului, ci înţelegea acel drept care reglează raporturile dintre cetăţeni în genere, prin urmare şi dreptul public — se produce în legătură cu viaţa istorică.

Dreptul civil, sau pozitiv, nu este însă decât aplicarea, specificarea, concretizarea principiilor foarte generale ale dreptului natural. Dar care sunt aceste principii generale ale dreptului natural? Care sunt principiile pe care le admitem din însuşi momentul în care ne hotărâm să trăim în societate? Ele sunt numeroase şi ating o serie de puncte din care unele voi aminti şi eu. Există de pildă un punct în legătură cu teoria suveranităţii. În această privinţă este interesant de observat contrastul care există între Grotius şi Althusius. Într-adevăr, Althusius socotea că suveranitatea nu este decât delegată; că nu este proprietatea suveranului. Ei bine, Grotius, spre deosebire de foarte democraticul Althusius, socotea că nu *e delegată*, ci *cedată*. Într-adevăr, prin contractul social, societatea cedează această parte din libertatea şi puterea sa publică suveranului, pentru ca la rândul ei să fie păzită în contra agenţilor posibili de dezordine dinăuntru sau de către atacurile din afară.

În orice contract, noi cedăm o parte din drepturile şi prerogativele noastre pentru a căpăta un avantaj. În contractul de cumpărare-vânzare o parte cedează ceva din patrimoniul ei pentru a obţine în schimb un preţ.

Dacă, prin urmare, există un contract la baza societăţii, atunci suveranitatea a alcătuit obiectul acestui contract şi ca în toate contractele ea a fost cedată. Faţă de ultrademocraticul Althusius, Grotius susţine deci teoria absolutismului politic. Este adevărat că, în conformitate cu spiritul său, Grotius arată că dacă contractul e nerespectat de una din părţi, atunci el se dizolvă de la sine şi suveranul poate să fie depus în momentul chiar în care încetează să respecte condiţiile contractului, adică să garanteze existenţa şi averea supuşilor. Iată prin urmare cum, punând pe alte temelii ideea suveranităţii şi interpretând-o deosebit, Grotius ajunge totuşi la rezultate apropiate de acele ale lui Althusius. Interesant e mai departe că ideea aceasta nu rămâne într-o sferă pur teoretică, ci se aplică uneori în

practică, căci acestei vremi îi aparține episodul tragic al depunerii și execuției regelui englez Carol I.

În același timp, dreptul natural prevede anumite principii generale și în ceea ce privește chestiunea proprietății. În prelegerea despre marii utopiști, în care am analizat comparativ *Utopia* lui Morus cu *Cetatea soarelui* a lui Tommaso Campanella, subliniam împrejurarea că utopiștii problematizaseră fundamentul economic al societății; că puseseră în discuție dacă societatea omenească se reazemă pe un fundament economic care să poată fi primit de rațiune. În felul acesta făceam din utopiști precursorii socialiștilor moderni.

Idei asemănătoare apar și la Grotius, și anume atunci când socoate că proprietatea este mai degrabă, cum am spune noi astăzi, în termeni moderni, o funcțiune socială. Într-adevăr, am spus că dreptul civil sau pozitiv garantează existența și averea cetățenilor. Răspund însă averea și proprietatea unui drept natural? Este proprietatea legitimată de un drept natural? La această întrebare fundamentală, Grotius are curajul de a răspunde: nu. Proprietatea nu răspunde unui drept natural, căci proprietatea are la originea sa ocuparea unui bun sau împărțirea de bunăvoie a unei totalități de bunuri. Acela care astăzi se găsește proprietarul unui bun, prin transmisie sau ereditate, are același gen de drept, pentru că la început, la originea familiei sale, primul său strămoș a devenit proprietar tot prin faptul că a ocupat un lucru fără stăpân sau că, prin bună învoială, în mod tacit, împreună cu alți oameni și-a împărțit o masă de bunuri. După ce această ocupare sau această împărțire a avut loc, oamenii au înțeles că nu pot trăi în pace decât respectându-și reciproc dreptul de proprietate și, de aceea, dreptul de proprietate apare în dreptul civil al tuturor popoarelor. El este un principiu foarte general, nu este însă un principiu natural, spune Grotius, deoarece nimic nu îndreptățea pe acei care au ocupat întâi locurile să le ocupe și nimic nu îndreptățea pe acei care și-au împărțit o masă de bunuri să le împartă în absența altora care ar fi putut și ei să ridice pretenții față de bunurile împărțite.

Dreptul de proprietate este prin urmare un principiu foarte general al dreptului pozitiv, fără ca pentru acest motiv să fie și un principiu al dreptului natural. Într-adevăr, când o corabie e cuprinsă de furtună și oamenii din ea se găsesc în voia valurilor, dacă toți acești oameni își termină merindele, în afară de unul singur, e evident că dreptul său de proprietate asupra acelor merinde va deveni nul și oamenii, fără să comită un delict, își vor putea împărți merindele acelui care a avut o provizie mai mare. Asemenea se pot găsi alte exemple care să arate fragilitatea firească a dreptului de proprietate. Dacă de pildă izbucnește un incendiu într-un cartier, atunci pompierii vor putea dărâma clădirile înconjurătoare, pentru ca să salveze clădirile mai îndepărtate, totalitatea cartierului, fără ca cineva să poată pretinde că pompierii, prin aceasta, au atins dreptul de proprietate sau că au contravenit împotriva dreptului de proprietate.

Iată cazuri în care rațiunea arată că proprietatea nu corespunde unui drept natural, căci în acest caz ar fi crimă împotriva acestui drept, chiar în cazurile amintite aci. Prin urmare, suntem deținătorii unei proprietăți și societatea ne respectă aceste drepturi, însă numai până la limita de unde proprietatea poate fi folositoare colectivității. Din momentul în care nu

mai e folositoare, nu mai e respectată. Cu alte cuvinte, după cum se spune în teoria modernă, proprietatea este o simplă funcţiune socială. Suntem proprietarul unui bun, numai până în momentul în care, deasupra trebuinţelor noastre se ridică mai puternice trebuinţele societăţii. Din acel moment societatea poate dispune de bunul nostru. Iată că şi în această privinţă Grotius este predecesorul unei teorii moderne, la care mai ales după război statele au recurs adesea.

În sfârşit, o altă problemă în care valorează principiile dreptului natural este problema sancţiunilor. Într-adevăr ce legitimează sancţiunea, dreptul unor oameni de a pedepsi pe alţii? Nimic altceva decât interesele societăţii de a se apăra împotriva acelora care o vatămă. De aci Grotius scoate un principiu şi de asemenea un principiu modern şi anume principiul toleranţei religioase, căci sancţiunea, după dreptul natural, nu poate să fie îndreptată decât împotriva acelora care vatămă societatea. Ideea religioasă, starea spirituală nu poate vătăma însă societatea şi prin urmare dreptul natural recomandă toleranţa religioasă absolută. Iată încă o idee pe care conştiinţa modernă a primit-o şi a afirmat-o.

Dar sancţiunea trebuie să existe nu numai împotriva acelora care vatămă pe indivizi în cuprinsul societăţii, ca şi pentru vătămările posibile dintre societăţi, căci raporturile dintre societăţi pot să fie codificate, întrucât şi lor li se aplică anumite principii ale dreptului natural. Astfel ajunge din nou Grotius la ideea codificării războaielor.

Am spus că războaiele pot avea două feluri de cauze, şi anume pretexte care trebuie definitiv condamnate de opinia publică şi motive întemeiate cum sunt apărarea existenţei, independenţei şi averii cetăţenilor respectivi sau împiedicarea unei nedreptăţi care s-ar putea aduce unui stat vecin şi prieten.

Războiul numai în aceste cazuri poate să fie îndreptăţit şi atunci, ori de câte ori ne găsim în faţa unui război iminent, trebuie mai întâi cercetat dacă este cazul ca războiul să înceapă, dacă există cum se spune încă, urmând expresia lui Grotius, „casus belli“. Pentru aceasta el propune: conferinţe, congrese, tratative, arbitraj, pentru a se vedea dacă într-adevăr e sau nu caz de război. Dacă însă războiul nu poate să fie înlăturat, atunci trebuie să se desfăşoare respectând anumite norme, cum este de pildă evitarea cruzimilor, a devastărilor inutile, respectarea femeilor şi a tuturor celor neînarmaţi, ocrotirea muncitorilor şi a cărturarilor, în sfârşit ocrotirea monumentelor şi a instituţiilor de cultură, apoi a răniţilor şi a bolnavilor ş.a.m.d.

Ideea codificării războaielor este de asemenea o idee mare pe care Grotius a adus-o şi pe care vremea noastră a primit-o moştenire de la el, dezvoltând-o până în cadrul marii organizaţii care este Societatea Naţiunilor.

Iată în câte privinţe Grotius e un precursor şi iată prin urmare o seamă de idei care, rezultând din dezvoltarea spirituală a Reformei, s-au depus ca temelii solide în viaţa omenirii moderne.

IX
Mişcarea ştiinţifică la sfârşitul Renaşterii şi Fancis Bacon

Ciudată e această epocă a Renaşterii, ale cărei idei fundamentale le rezumăm noi acum!

Ritmul dezvoltării culturale a fost foarte viu în epoca contemporană; cu toate acestea, deşi secolul nostru a transformat lumea prin felul în care tehnica a influenţat aşezările de pe întreg globul, epoca noastră nu se poate compara, ca iniţiativă şi originalitate, cu epoca Renaşterii şi anume cu acele două veacuri: al XV-lea şi al XVI-lea, în care am localizat cele mai multe reforme filosofice, ştiinţifice şi politice, amintite la acest curs.

Aşa de mare a fost iniţiativa Renaşterii, încât nu a fost teză a Evului Mediu pe care Renaşterea nu numai să nu o fi schimbat, dar să n-o fi transformat în contrariul ei. Dacă întrebuinţăm oarecare spirit de sistematizare, putem ridica un tablou tuturor propoziţiilor antinomice pe care Renaşterea le-a opus Evului Mediu.

Într-adevăr, Evul Mediu preconiza existenţa unui univers limitat şi dispus pe opt sfere concentrice; Renaşterea preconizează un univers infinit şi heliocentric, dispus în jurul sorilor; Evul Mediu preconiza excelenţa poziţiei omului în Univers; Renaşterea distruge şi acest concept, vorbind prin gura lui Giordano Bruno despre pluralitatea lumilor; interpretarea textelor sfinte este supusă unui principiu de autoritate în Evul Mediu; dimpotrivă, acea expresie religioasă a Renaşterii care e Reforma admite

principiul interpretării libere a textelor religioase; instituţia financiară a dobânzii era socotită în Evul Mediu nefirească şi blestemată — în acest punct nu făcea decât să dezvolte o propoziţie a lui Aristotel, că banii nu se reproduc ca organisme vii, şi atunci, fireşte, folosirea dobânzilor, aceşti pui ai banilor, e contra naturii. Şi această concepţie e înlăturată de Renaştere, care creează o puternică burghezime bancară. Din aceste familii burgheze se ridică unele care pun mâna pe puterea publică, cum se întâmplă cu familia de Medicis, la Florenţa. Se înţelege că toleranţa religioasă era sugrumată în Evul Mediu, de vreme ce conţinutul credinţei creştine, fiind revelat, nu putea să existe altă autoritate recunoscută în afară de Biserică. Ereticii trebuiau sau aduşi în sânul Bisericii creştine sau destinaţi acelei pedepse pe pământ care să facă posibilă iertarea lor în cer. Renaşterea dimpotrivă afirmă că părerile şi stările sufleteşti nu sunt fapte care pot ataca ordinea publică şi atunci nu poate să valoreze pentru ele principiul sancţiunii penale; Statul în concepţia medievală e subordonat Bisericii — toate instituţiile politice alcătuiau laolaltă acel *preambula gratia* dar, şi prin gura lui Machiavelli şi prin ideile creatorilor Reformei, această concepţie despre Stat e înlăturată de Renaştere. În sfârşit, suveranitatea în Evul Mediu e de graţie divină: împăratul e uns de Papă şi, cu aceasta, harul divin trece asupra lui. Renaşterea prin Althusius ne învaţă însă că suveranitatea e a poporului care o oferă regelui şi că acesta o poate deţine numai atâta timp cât respectă condiţiile contractuale stabilite între el şi toţi membrii poporului. În sfârşit, filosofia e considerată de Renaştere altfel decât ca o slujnică a teologiei. Renaşterea modifică şi acest punct, arătând că ştiinţa şi filosofia posedă autonomia lor, scopurile lor intrinseci şi că cel mai bun mijloc pentru dezvoltarea lor e observarea directă a naturii.

Aceste propoziţii, legate strâns de toate celelalte prin care Renaşterea caută să se smulgă de sub principiile autoritative şi colective ale Evului Mediu, îmbogăţesc bogata mişcare ştiinţifică care are loc în veacurile al XV-lea, al XVI-lea şi al XVII-lea, când de fapt Renaşterea se termină, pentru că ideile fundamentale ale culturii noastre intră acum într-o eră nouă, eră despre care începând chiar din lecţia aceasta va trebui să vorbim.

Regret că economia generală a planului meu mă împiedică să vorbesc în detaliu despre toate iniţiativele teoretice ale acestui veac, însă nevoia mă îndeamnă să vă reamintesc câteva din descoperirile ştiinţifice — cele mai de seamă — ale acestei vremi.

Într-adevăr, o mulţime de metodele ştiinţifice şi conceptele fundamentale cu care noi astăzi în ştiinţe lucrăm, în această vreme au fost găsite. Nu uitaţi că în vremea aceasta, secolul al XVII-lea, francezul Viète creează algebra, că Cardanus, un italian, rezolvă ecuaţiile de gradul al treilea, că Napier face prima tablă a logaritmilor.

Dar progresul se face nu numai în ştiinţele matematice, ci şi în celelalte ştiinţe: biologie, chimie, fizică etc.

Aşa de pildă olandezul Van Helmont descoperă fermentaţia; un german, Gaspar Bauhin, şi un italian, Andrea Cesalpin, dau primele clasificări raţionale botanice după noi criterii ştiinţifice, anticipând astfel pe Linné; francezul Ambroise Paré creează metode noi în chirurgie şi un alt francez,

Palissy, creează paleontologia. Leonardo da Vinci găsea uneori în plimbările lui scheletul unor animale necunoscute fixate în straturi geologice sau urme de frunze, fără să-și dea bine seama ce pot fi ele, numai bănuind.

Palissy creează noțiunea de fosilă și în felul acesta pune bazele paleontologiei moderne; un englez, medicul reginei Elisabeta, William Gilbert, descoperă fenomenele magnetice și compară Pământul cu un mare magnet, pregătind astfel legea gravitației a lui Newton. Olandezul Simon Stevin formulează, pentru prima oară, care sunt proprietățile planurilor înclinate, apoi paralelogramul forțelor, apoi legea presiunii lichidelor, după care lichidele exercită o presiune cu atât mai mare cu cât e mai mare suprafața pe care se aplică, și în sfârșit tot lui îi revine meritul de a fi descoperit principiul vaselor comunicante.

Un mare nume al științei, în această vreme, e Tycho Braché care, silit să părăsească Germania, devine astronomul curții la Praga, unde construiește primul observator astronomic modern. De asemenea lui Braché îi revine meritul de a fi descoperit câteva stele noi pe firmament. În același timp Kepler face o serie de importante descoperiri astronomice, ca de pildă aceea a cometei Halley, care revine la fiecare șaptezeci și șase de ani și jumătate — ultima oară a apărut în 1910. Tot el formulează legile refracției luminii.

Dar poate că geniul științific cel mai remarcabil al vremii a fost Galileo Galilei, ale cărui vederi noi sunt atât de numeroase încât simpla lor enumerare impresionează. El descrie mai întâi suprafața Lunii, pe care o observă prin luneta de curând descoperită de mai mulți învățați, între care și Kepler. Galilei descoperă inelul lui Saturn, petele solare și periodicitatea apariției lor, precum și sateliții lui Jupiter. În fizică, pentru că toate aceste descoperiri enumerate mai sus aparțineau astronomiei, Galilei formulează legile pendulului și pune astfel bazele dinamicii moderne. Tot el formulează legea inerției și, în sfârșit, construiește termometrul. Iată numai câteva din cele mai de seamă descoperiri ale genialului om de știință care a fost Galileo Galilei.

E adevărat că vremea noastră a lucrat în tehnică, după cum s-a observat adeseori, mai mult decât toate celelalte veacuri ale omenirii laolaltă, însă în materie de principii fundamentale nu a existat o vreme care să depășească activitatea, energia, originalitatea, puterea de inventivitate a veacului al XVI-lea. Cum v-am spus — despre aceste lucruri nu ne putem ocupa în amănunt, însă e suficientă numai enumerarea câtorva din ele pentru a vă da seama cât a fost de mare inițiativa acestui veac.

Toată această mișcare științifică trebuie să aibă răsunetul ei în filosofia generală. Într-adevăr, acest răsunet se produce. Filosoful al cărui rost istoric a fost să înregistreze acest răsunet a fost Francis Bacon, nobil de Verulam, înnobilat de regina Elisabeta, sub a cărei domnie el a deținut demnități importante în Stat, însă numai pentru puțină vreme, deoarece a fost implicat în două mari scandaluri ale timpului. El a fost acela care a susținut acuzația de rebeliune și conspirație împotriva lui Essex, fostul favorit al reginei. După executarea contelui de Essex, într-un libel celebru, dar, după cât se pare, nu tocmai demn pentru reputația lui, Bacon conti-

nua a susține acuzația contra nefericitului Essex. După acest scandal, a fost implicat într-un alt mare scandal politic de venalitate și, convins de puternicii zilei, care se temeau ca afacerea să nu ia proporții și să pună în joc reputația mai multor persoane cu vază, Bacon se retrage în domeniile sale, unde are timp să-și redacteze operele. Între operele lui e de amintit: *De dignitate et augmentis scientiarum, Despre demnitatea și sporirea științelor,* apărută într-o primă ediție la 1605 și într-o nouă ediție la 1623. A doua operă și cea mai de seamă a lui e *Novum organum.* Când se face istoria filosofiei, ca o înfățișare a feluritelor doctrine filosofice care s-au succedat pe scena gândirii omenești, inițiativa lui Bacon apare enormă. Atunci însă când îl așezăm în ansamblul lui cultural, cum facem noi în acest curs, atunci ceva din importanța operei sale scade, pentru că ceea ce Bacon preconizează teoretic (ideea că filosofia trebuie să pornească de la observație și experiment) era și ideea pe care o aplicau de fapt oamenii de știință ai vremii: un Galilei, un Copernic, un Kepler și așa mai departe. Bacon își dădea seama însă că, pentru ca opera filosofică să se poată împlini, trebuie combătute o mulțime de izvoare de eroare, și atunci prima parte a operei sale constă în evidențierea erorilor care pot rătăci spiritul omenesc în căutarea adevărului. Aceste erori sunt numite de Bacon idoli, și în scrierea sa ne arată că sunt mai multe feluri de idoli. Sunt mai întâi aceia pe care îi numește: *idola tribus,* adică acele izvoare de eroare fixate în însăși firea speței umane. De pildă, orice om, întrucât aparține speței omenești, are înclinația de a antropomorfiza, de a bănui sub orice formă sau în orice proces al naturii o voință și o intenție omenească. Antropomorfismul este un caz tipic de ceea ce Bacon înțelege prin *idola tribus.* Însă în afară de această pricină de eroare fixată în însăși structura omului, în genere, există pricini de eroare fixate în natura particulară a fiecărui om, împotriva cărora savantul trebuie să lupte și pe care el le numește *idola specus,* adică idolii peșterilor, închise în noi ca în niște peșteri. Sunt apoi acele erori pe care el le numește *idola fori,* idolii bâlciului, rezultați din natura limbajului omenesc. Limbajul omenesc ne face adeseori să confundăm lucrurile cu cuvintele care le desemnează, să credem că discutăm despre lucruri când nu discutăm decât despre cuvinte. În sfârșit, există acele iluzii pe care și le transmit generațiile, pe care le garantează autoritatea tradițiilor, dar care nu sunt mai adevărate decât fabulele înfățișate de poeți, pentru a fi reprezentate în teatre. Pe acestea le numește *idola theatri.*

Idola theatri, fori, specus, tribus, iată care sunt iluziile fundamentale împotriva cărora spiritele cercetătoare trebuie să lupte.

Pentru a ajunge la raporturile fixate între fenomene, la legi, căci o lege în înțelesul științific modern nu e decât un raport permanent între lucruri, cum trebuie oare să procedăm? Prin metoda inductivă, răspunde Bacon, adică prin generalizări făcute asupra faptelor particulare. Iată în ce constă prima operație pe care savantul trebuie să o întreprindă, observarea și experimentarea faptelor particulare, ca apoi ridicându-se la general, spiritul să poată să formuleze legi.

Metoda inductivă e așadar arma pe care omul de știință modern trebuie să o mânuiască. Despre inducție, ca unul din mijloacele de căpetenie

ale științei, vorbise și Aristoteles în Antichitate. Există însă o profundă deosebire între inducția aristotelică și inducția baconiană, o deosebire a cărei aprofundare trebuie să o căpătați la cursul de logică, dar despre care putem vorbi și noi aci măcar câteva cuvinte. Inducția aristotelică duce la o afirmație despre o clasă întreagă de obiecte, după ce afirmația a fost controlată pentru fiecare obiect din acea clasă. De pildă, inducția care permite să spui, în cele din urmă, că toate planetele din sistemul nostru se învârtesc în jurul Soarelui nu s-a putut face decât după ce adevărul acesta a fost probat pentru toate planetele în parte. Din însemnarea acestor adevăruri particulare rezultă afirmația valabilă pentru întreaga clasă. Inducția aristotelică este o operație de însumare.

Inducția baconiană este altceva; ea nu este o operație de însumare și ea nu are nevoie să probeze adevărul afirmației pentru fiecare caz în parte, lucru care în unele împrejurări poate să fie imposibil. Inducția aristotelică e posibilă întrucât privește afirmația că toate planetele se învârtesc în jurul Soarelui pentru că planetele sunt în număr restrâns; e de asemenea posibilă întrucât privește afirmația că toate metalele sunt bune conducătoare de căldură, pentru că și numărul metalelor e restrâns. Dar vă întreb pe dumneavoastră cum ar fi posibilă inducția aristotelică, cât privește afirmația că mișcările pendulului sunt izocrone, adică de o parte și de alta a axei fixe ele depun un timp egal? Această judecată nu se poate verifica măsurând timpul pe care îl pun toate pendulele din lumea de astăzi, din trecut și din viitor. Prin urmare, iată o afirmație științifică la care nu poate să ajungă inducția aristotelică.

Și atunci ce este inducția? Acea operație care surprinde în firea lucrurilor un raport, pe care îl generalizează în forma unei legi, în baza postulatului universal din întreaga știință după care natura respectă veșnic aceleași procedee.

În ce fel ajunge deci inducția baconiană la afirmația că pendulele au o mișcare simetrică izocronă? Atunci când îmi dau seama că ceea ce produce mișcarea pendulului rezultă din echilibrarea a două forțe, a puterii centrifugale și a forței de gravitație a Pământului, observând chiar numai un singur pendul, ajung la o generalizare valabilă apoi pentru toate mișcările pendulelor din lume.

Așadar, una e inducția care însumează observații particulare pentru a ajunge la o afirmație generală, pentru întreaga clasă a lucrurilor din care acele fapte particulare fac parte, și alta este inducția care ajunge la o propoziție generală, surprinzând necesitatea care leagă între ele două fenomene.

În felul acesta Bacon fixează nu numai metoda proprie științei moderne, dar în același timp scopul ei permanent, găsirea raporturilor de regularitate în care fenomenele se succed în experiența noastră. E adevărat că Bacon a fost anticipat, în această gândire a lui, de napolitanul Bertrando Telesio, care spunea că filosofia trebuie să citească în cartea naturii, dar a fost anticipat și de un alt gânditor foarte îndepărtat, ca timp, pentru că trăia în plin Ev Mediu, în veacul al XIII-lea și care, printr-o coincidență

din cele mai curioase, purta același nume cu el — filosoful scolastic Roger Bacon.

Roger Bacon, spre deosebire de toți filosofii timpului său, credea și el că filosofia trebuie să pornească de la studiul faptelor, de la observarea naturii și afirma în același timp și propoziția cu răsunet atât de modern că știința nu e știință decât în măsura în care se apropie de matematică.

Aceste adevăruri, pierdute pentru secole, sunt regăsite în Renaștere, și la sfârșitul Renașterii sunt afirmate cu toată forța de către Francisc Bacon, care, după cum vedeți, nu a făcut altceva decât să sietematizeze inițiativa intelectuală și științifică atât de bogată a vremii lui.

X
Descartes

În prelegerea trecută am arătat care au fost progresele științelor de observație în veacul al XVII-lea și răsunetul lor în filosofia secolului. În această ordine de idei am avut ocazia să descriem latura empiristă a filosofiei lui Bacon și metoda inductivă la același. Aproape contemporan cu Bacon este René Descartes (cu numele latinesc Renatus Cartesius). Descartes îndeplinește în Franța un rol aproape identic cu acela al lui Bacon în Anglia, cu toate acestea el ajunge la rezultate diferite de ale lui Bacon.

Descartes s-a născut în 1596 și a murit în 1650. De tânăr s-a dedat studiului științelor naturii. Este foarte semnificativ pentru spiritul vremii că ceea ce îl pasiona pe el nu erau anticii, preocuparea primordială a celor din timpul Renașterii, ci studiul naturii. Dezvoltând aceste predilecții, creează geometria analitică, adică aplicarea algebrei la geometrie. Trăiește câtăva vreme în viața disipată a Parisului din vremea sa; dar, la un moment dat, simte nevoia să se refugieze din vacarmul lumii și să cugete în liniște la problemele care îi preocupau spiritul. Astfel își găsește el refugiul în armată și în această calitate servește succesiv în trupele lui Maurice de Nassau și mai târziu în ale Electorului de Bavaria. La 1619 îl găsim în Germania într-o localitate pe lângă Danubiu, în Suabia, unde noaptea de 10 decembrie va rămâne celebră prin viziunea pe care a avut-o asupra întregii sale metode noi.

Sunt curioase știrile pe care le avem despre viața lui în mica localitate germană de pe Danubiu. Se pare că la acea dată Descartes era bolnav de piept și, în frigurile bolii, cugetarea lui intensificată căpătase o luciditate și o fervoare extraordinare. După câtva timp se înapoiază pentru puțin timp în Franța, dar intimidat de procedeele Inchiziției, care arsese pe rug pe Giordano Bruno și silise pe Galileo să își retracteze teoriile, trece în Olanda în anul 1629 „ca într-o climă rece să poată filosofa mai bine", după spusele lui, deși adevărul este că Olanda protestantă era poate mai prielnică manifestărilor spiritului liber. Aci începe Descartes scrierea unei opere, *Le Monde,* în care vrea să arate că Universul se mișcă după legile mecanice pe care Dumnezeu și le-a dat sieși în momentul creației și pe care El le respectă de-atunci. Intimidat însă din nou de faptul că Biserica Catolică pune la index operele lui Copernic, el își distruge propria lui operă. În sfârșit, intră în corespondență cu principesa Elisabeta de Pfalz și cu Regina Cristina a Suediei, care îl invită la curtea ei. Însă aci e probabil că vechea lui boală se agravează în contact cu clima rece a ținutului și Descartes moare în același an. Iată pe scurt o biografie cât mai cuprinzătoare a celui care a fost Descartes. Acum să trecem la cercetarea filosofiei lui.

Care sunt principalele metode carteziene? Căci în filosofia lui distingem două aspecte: metafizica și metoda pe care a urmat-o în elaborarea principiilor sale.

Ne vom opri ceva mai mult asupra metodei, care constituie desigur marea inovație a lui Descartes, căci de la el și până azi nu s-a mai produs nici o cugetare științifică care să se fi abătut de la principiul acestei metode. El începe fundamentarea metodei sale printr-o ieșire împotriva aglomerației de sisteme filosofice ale trecutului. Cu alte cuvinte Descartes rupe cu toate tradițiile, căci prima datorie a omului de știință este tocmai aceasta.

Așadar nu trebuie să mai primim nimic din ceea ce tradiția ne transmite fără un control riguros al minții noastre.

Nu trebuie să primim decât ceea ce apare clar și distinct rațiunii noastre. Dar cea mai clară intuiție este aceea care îmi apare cu privire la felul cugetător al ființei mele. „Mă pot îndoi de orice, spune Descartes, dar nu mă pot îndoi că mă îndoiesc, că prin urmare cuget și exist." *Cogito ergo sum.* „Dacă îmi spun că umblu, observă Descartes, aceasta poate să fie o simplă iluzie, un vis, dacă însă cuget, chiar dacă cuget în vis, aceasta rămâne o realitate." Astfel, prima realitate este aceea a ființei noastre cugetătoare.

A doua intuiție clară este, după Descartes, aceea a existenței lui Dumnezeu, căci dacă Dumnezeu n-ar exista ca perfecțiune, nu s-ar înțelege bine cum avem noi idee de Dumnezeu. Noi suntem în adevăr ființe imperfecte și ceea ce este în jurul nostru este de asemenea imperfect. Cum s-ar putea deci să avem o idee a perfecțiunii extrasă din neperfecțiune. Aceasta se explică prin sămânța divină pe care Dumnezeu a plantat-o în noi. Dacă Dumnezeu este perfect este deci imposibil să nu existe, din moment ce existența este un atribut al perfecțiunii. Regăsiți aci așadar argumentul ontologic pe care pentru prima oară l-a formulat Sf. Anselm de Canterbury.

Pentru a înțelege mai bine argumentul ontologic al Sf. Anselm, voi face o digresiune filosofică care vă va folosi în unele împrejurări. Așadar trebuie să ne ridicăm cu mintea la identificarea existenței cu valoarea din filosofia antică și a Evului Mediu. Pentru noi însă, între existență și valoare există o deosebire fundamentală. Această deosebire tranșată între existență și valoare nu era afirmată de antici. Pentru ei existența și valoarea era același lucru. Lumea simțurilor noastre, după Platon, era o simplă umbră a unei lumi transcendentale, ideale, cu adevărat reale și singura valoroasă. Prin urmare, pentru el, adevărata valoare și existență erau dincolo, în lumea ideilor. Ceea ce există deci după antici este și valoros, iar ceea ce nu există este nevaloros. Dumnezeu fiind însă suprema valoare, trebuie să aibe și atributul existenței. Acesta este argumentul ontologic al Sf. Anselm, reluat acum și de Descartes, și pentru a cărui înțelegere trebuie să ne ducem cu mintea la identificarea antică dintre existență și valoare.

Dacă însă Descartes întrebuințează atâtea argumente pentru dovedirea existenței lui Dumnezeu, atunci această existență nu mai este clară și distinctă, nu mai este o intuiție, după cum afirmase mai înainte. În adevăr, cunoașterea intuitivă este cunoașterea nemijlocită, pe câtă vreme cugetarea discursivă este un procedeu mijlocit și meditat, un raționament întocmai ca acel pe care-l întrebuințează Descartes pentru dovedirea existenței lui Dumnezeu. Dar aceasta este o obiecție, pe care o putem neglija acum.

În ideea de Dumnezeu, Descartes află principiul care susține întreaga sa cugetare. Simțurile se pot înșela, dar, spune el, rațiunea pe care Dumnezeu ne-a dat-o nu se poate înșela. Să primim prin urmare ca adevăruri ale științei numai ceea ce apare clar rațiunii noastre și prin urmare e garantat de Dumnezeu. În chipul acesta Descartes întemeiază pe misticism raționalismul modern.

Care sunt însă ideile clare și distincte pe care rațiunea le poate primi? Clare și distincte sunt raporturile matematice între lucruri; determinările cantitative, raporturile numerice dintre lucruri. În felul acesta, Descartes stabilește principiul rămas de atunci în picioare mult timp, că știința este știință numai atunci când se apropie de matematici. Aceasta însă s-a dovedit că nu este adevărat decât în ce privește științele naturale, nu și științele istorice.

După ce Descartes stabilește aceste lucruri, trece mai departe în dezvoltarea metodei sale, arătând căile pe care rațiunea le străbate. Pentru a cunoaște realitatea complexă trebuie mai întâi s-o divizăm, să urmăm prin urmare drumul analizei, lămurind în complexul realității elementele sale simple; apoi prin sinteză să recompunem din elementele ei simple icoana integrală a lumii.

Căderea ființei omenești în păcat și în eroare se datorează întotdeauna faptului că rațiunea este întunecată de imaginație și senzualitate. Astfel propune el un ideal etic socratic, stoic, al omului rațional și prin aceasta sustras riscului erorii și al păcatului.

Vedeți dar, în scurt, în ce constă principiile metodei lui Descartes.

Acum să trecem la o comparație între Descartes și Bacon, ale cărui idei le-am analizat în prelegerea trecută. Trebuie distins între temperamentul intelectual al științei și al filosofiei. Știința se îndreaptă către cercetarea particularului, pe câtă vreme filosofia tinde la cercetarea sistematică a integralului. Omul de știință își poate găsi tema vieții sale în cercetarea locală, particulară, pe câtă vreme filosoful pretinde să reconstruiască sistematic realitatea. În filosofie, Bacon am putea spune că a reprezentat primul temperament, pe când Descartes pe cel de al doilea. În felul acesta Descartes deschide calea metafizicii și a sistemelor pe care mai târziu aveau să le creeze în Franța — Malebranche, la Amsterdam — Spinoza, în Germania — Leibniz, iar în Anglia — Hobbes.

Deși aceasta este deosebirea între Bacon și Descartes, există între ei și o parte asemănătoare: Bacon preconizează întinderea puterii omului asupra naturii, captivarea forțelor ei de către om. *Instauratio Magna* se mai numește *De Regno hominis.* O ambiție asemănătoare călăuzea aspirațiile lui Descartes, atunci când spunea „Dați-mi materia și cunoștința legilor conducătoare și vă creez din nou universul". Există la originea acestei aspirații de stăpânire asupra puterilor naturii un substrat mistic pe care vă amintiți că l-am întâlnit și la magicieni ca Agrippa von Nettesheim și Teophrastus Paracelsus, care își închipuiau că prin cuvinte și ritualuri mistice pot ajunge la stăpânirea naturii. Vechea formulă magică a stăpânirii naturii este acum reluată de empirismul lui Bacon și de raționalismul lui Descartes.

XI
Raționalismul ca stil de viață

În prelegerea trecută ne-am ocupat despre Descartes, pe care l-am caracterizat în comparație și în antiteză cu filosoful englez Bacon. În această împrejurare am recunoscut în Descartes pe părintele raționalismului modern. Principiile doctrinei sale sunt simple, dar esențiale, întrucât privesc cugetarea omenească în dezvoltarea ei modernă.

Descartes susține că eroarea teoretică și păcatul moral se produc deopotrivă prin întunecarea rațiunii: eroarea, prin întunecarea rațiunii de imaginație, și păcatul prin întunecarea rațiunii de către sensibilitate. În felul acesta el propune ca model al perfecțiunii umane, atât în ordine practică dar și în ordine teoretică, un ideal care reiese din excelența rațiunii. Vechile timpuri ale raționalismului moral socratic și stoic reapar astfel. Influența lui Descartes a fost enormă asupra vremii sale. Lui i se atribuie îndeobște începutul unei culturi noi, ale cărei contraste le veți vedea îndată.

Această cultură nouă este cultura raționalistă care se întinde în veacul al XVII-lea și al XVIII-lea, atât în Franța cât și în restul țărilor apusene ale Europei. Firește că, dacă Descartes a avut o asemenea influență asupra timpului său, lucrul se datorează faptului că doctrina lui exprima tendințe care se găseau în vremea sa, deoarece, firește, acesta este rolul

oamenilor mari, de a exprima gândirea timpurilor lor şi de a le îndruma către scopuri oarecum latente în cuprinsul lor.

Renaşterea am caracterizat-o îndelung la acest curs drept o epocă a individualismului. Lucrurile pe care le-am spus atunci le putem spune şi acum în legătură cu dogmatismul modern. Ce este dogmatismul? Dogmatismul, după înţelesul pe care i l-a dat Kant şi pe care îl întrebuinţăm şi noi astăzi, este acea doctrină care se întemeiază pe nişte principii a căror îndreptăţire nu e examinată. Marele sens al formulei kantiene a fost acela de a pune în discuţie înseşi bazele ştiinţei, înseşi procedeele raţionale care erau înainte primite fără examen.

Din acest punct de vedere se poate vorbi de un dogmatism medieval, dar şi de o reacţie împotriva acestui dogmatism în vremea Renaşterii. Într-adevăr, ceea ce caracterizează marea epocă de cultură care a fost Evul Mediu nu este lipsa de ştiinţă, pentru că ştiinţă a fost destulă în această vreme; ceea ce o caracterizează este lipsa de examinare, de cercetare a fundamentelor ei. Totul porneşte de la anumite afirmaţii pe care spiritul nu le mai controlează, pentru că erau garantate de autoritatea Bisericii. Şi împotriva acestora reacţionează Renaşterea, punând în discuţie dogmele Evului Mediu. Afirmaţii care înainte erau primite sunt transformate de Renaştere în probleme, pentru a le da un răspuns deosebit. Astfel în filosofie, dogma după care mintea omenească, în procesele ei, putea singură să găsească adevărul lucrurilor, e înlocuită prin convingerea că adevărul lucrurilor nu ne poate apărea decât plecând de la observaţia naturii; în religie, dogma e înlocuită prin acea formă specială a Renaşterii care este Reforma, cu principiul liberei cercetări şi interpretări a textelor sfinte; în astronomie, concepţia despre lume e înlocuită cu noua concepţie a pluralităţii lumii şi a infinităţii universului; în materie politică, subordonarea Statului Bisericii e înlocuită cu principiul autonomiei Statului faţă de Biserică, iar dogma suveranităţii de drept divin e înlocuită cu principiul puterii monarhice obţinută prin delegaţie; în sfârşit, dogma dreptului istoric e înlocuită de principiul dreptului natural. Pretutindeni, aşadar, reacţiune şi examinare din nou a fundamentelor.

Renaşterea pune totul în discuţie, sparge cadrele vechi colective şi autoritative. Dar din această luptă se lămureşte un nou principiu de autoritate, şi anume principiul raţiunii. Ceea ce se poate legitima în faţa raţiunii alcătuieşte, la fiecare moment, principiul la care Renaşterea se opreşte şi pe care ea îl adoptă.

Dar raţiunea posedă o ambivalenţă. Raţiunea are o dublă funcţie în cultura omenească. Ea poate să fie într-adevăr un principiu de libertate, un principiu în numele căruia se autorizează toate acele iniţiative care se întorc împotriva vreunei forme iraţionale a vieţii istorice. Raţiunea legitimează libertatea de gândire, oricine poate să facă un act de nesupunere faţă de autoritate, oricine poate să caute să spargă cadrele autoritative şi colective în care este închisă viaţa culturală, autorizându-se de la raţiune. În numele raţiunii orice persoană poate să spună: refuz să mă supun pentru că raţiunea îndreptăţeşte libertatea mea. În aceste împrejurări raţi-

unea este un principiu de libertate, ba chiar mai mult decât un principiu de libertate, ea este o forță revoluționară.

Dar rațiunea mai are o valență, ea este ambivalentă, ea este nu numai un principiu de libertate, dar și un principiu de autoritate, de regrupare, pentru că, într-adevăr, rezultatele rațiunii sunt prevăzute cu atributul de necesitate și de autoritate. Ceea ce rațiunea ne învață că e limpede în ochii ei, este un lucru adevărat pentru toată lumea. Atunci rațiunea devine un principiu de autoritate. În felul acesta vi se lămurește mai de aproape ceea ce am înțeles prin ambivalența rațiunii: pe de o parte este un principiu revoluționar, de smulgere a individului din cadrele autoritative, și pe de altă parte este un principiu de regrupare, de întrunire, de încadrare în unitate.

În Renaștere, rațiunea a fost folosită cu prima ei funcțiune, ca o forță revoluționară, ca un principiu de libertate, ca un motiv care a îndreptățit atâtea căi de smulgere din cadrele autoritative și colective. În numele rațiunii au vorbit filosofii care au înlocuit vechea icoană astronomică; în numele rațiunii a apărut Althusius cu teoria dreptului natural; în numele rațiunii Grotius formulează norma juridică a războiului și tot în numele ei proclamă el toleranța; în numele rațiunii s-a făcut apelul la observarea naturii ca metoda cea mai bună pentru cunoașterea adevărului. Pretutindeni rațiunea a fost invocată pentru ca individul să se smulgă din cadrele colective și autoritative ale Evului Mediu.

Acum să urmărim însă a doua funcțiune a rațiunii. De la Descartes, rațiunea lucrează ca un factor de regrupare, de unificare a culturii omenești. Descartes rezumă, fără îndoială, întreaga muncă a Renașterii când afirmă primatul rațiunii. Însă, cum ați văzut, el îi dă un alt sens. Și am spus că, dacă influența filosofiei lui Descartes a fost atât de mare, lucrul se datorează incontestabil faptului că ea corespundea unor tendințe latente ale timpului său.

Să vedem în ce constau aceste tendințe ale veacului al XVII-lea francez, în care trăia Descartes, și care e cel mai ilustru dintre veacurile raționaliste ale culturii moderne. O epocă raționalistă, o cultură raționalistă trebuie să dezvolte anumite însușiri ale rațiunii; tendințele ei vor fi tendințele rațiunii, și anume tendințele rațiunii ordonatoare, unificatoare, întregitoare.

Care sunt aceste tendințe ale rațiunii? Mai întâi și întâi unul din caracterele cel mai de seamă al rațiunii este metoda raționalistă. Rațiunea și metoda raționalistă sunt două lucruri strâns legate între ele. Într-adevăr procedeele rațiunii sunt discursive, succesive. Rațiunea pornește din etapă în etapă pentru atingerea țintelor ei. Ea nu procedează prin salturi, prin cuprinderea dintr-o dată a lucrurilor, ci printr-o apropiere sistematică de ținta pe care și-o propune.

Rațiunea trece prin etapele succesive ale unui proces. Însă ce este metoda? Nu este altceva decât adaptarea minții la procedeele rațiunii. Metoda este de asemenea pășirea din etapă în etapă, din punct în punct, pentru a ajunge la ținta propusă. Vedeți că metoda nu este altceva decât explicitarea unor procedee pe care rațiunea le întrebuințează, de altmin-

teri și fără metodă, însă mai palid decât atunci când le întrebuințează cu metodă.

Tendința aceasta către metodologie este o tendință foarte caracteristică a veacurilor raționaliste și mai întâi a veacului al XVII-lea. Una din primele și cele mai însemnate scrieri ale veacului raționalist este aceea a lui Descartes, *Discurs asupra metodei*.

Însă metodele sunt foarte numeroase în secolul al XVII-lea. Ele roiesc în această vreme a raționalismului. Vă voi aminti deci de *L'art de penser*, elaborată la Port-Royal, sau de opera iezuitului Bouhours care se numește *L'art de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*. Dar tot o metodă este și *L'art poétique* a lui Boileau. Din rândul acestor scrieri, din rândul acestor metode de expunere a procedeelor rațiunii pentru atingerea unui scop oarecare, face parte și celebra scriere a lui Bacon. Vedeți dar că aceasta nu este o încercare izolată a timpului, că este una din numeroasele lucrări răsărite din spiritul metodic al raționalismului.

În sfârșit, tot metodice sunt și lucrările practice ale vremii. Metoda în practică se numește organizare. Ceea ce este metoda pentru teorie este organizarea pentru viața practică. În veacul al XVII-lea se întâlnesc mari organizatori: Vauban, Colbert, Condé etc.

Dar rațiunea presupune nu numai metodă și organizare. Ea presupune și centralizare. Rațiunea e centralizatoare. Nu poate să fie altfel, pentru că într-adevăr rațiunea lucrează cu concepte, cu noțiuni. Dar ce este conceptul, decât centrul de care se leagă o masă de impresii? Conceptul este centrul la care raportăm elementele periferice ale înțelegerii, ale impresiilor venite de la lumea exterioară. Când privesc de pildă această zi de iarnă, nu o pot înțelege și nu pot să-mi dau seama ce este ea, decât punând-o în legătură cu noțiunea de iarnă. A înțelege înseamnă a pune în legătură o impresie cu o noțiune, pe care o imaginez așezată într-o regiune centrală a sufletului meu, în rațiune. Dar rațiunea este centralizatoare pentru că are totdeauna nevoie de lucruri limpezi, dispuse într-un plan clar, adică centrat. Limpede și clar nu poate fi pentru rațiune decât ceea ce e ordonat și dispus ierarhic în jurul unui centru. Rațiunea dispune, măsoară, conduce, distribuie mesele cu simetrie, le așează în jurul unui centru într-o dispoziție radială și ierarhică. Ea ordonează și nu poate ordona decât în jurul unui centru. De aceea rațiunea e centralizatoare, pentru că e ordonată, deoarece combate haosul și tumultul.

Ei bine, și această însușire de centralizare proprie regimului rațiunii e reprezentată în cultura veacului al XVII-lea. Mai întâi în ordine politică Ludovic al XIV-lea desfășoară o operă care duce la zdrobirea puterii centrifugale a nobilimii franceze. Franța de atunci trăia, după cum știți, ultimele aspirații către independență a feudalilor, pe care Ludovic înțelege să le folosească, dar nu după experiența regretabilă a trecutului. Aceste puteri insurgente sunt domesticite și aduse în jurul curții regale de către Ludovic al XIV-lea. La 23 de ani, când cardinalul Richelieu se pregătea să reia conducerea, în același fel în care o folosiseră ceilalți doi cardinali înaintași, Ludovic al XIV-lea îi declară că înțelege să guverneze prin sine însuși, căci Statul nu este decât el însuși: *L'état c'est moi!* Absolutismul nu

este însă altceva decât tot o expresie a centralismului, expresie proprie, la rândul ei, regimului rațiunii.

Dar veacul al XVII-lea cunoaște nu numai o centralizare politică, dar și o centralizare mondenă, adică a vieții de societate. Lumea trăia în acest timp după normele făurite, impuse și recomandate de acele centre de viață cum erau saloanele marchizei de Rambouillet, sau la curtea regală de la Versailles. De aci pornea tonul, și ambiția generației era să prindă, cu ureche fină, acest ton. Dar această tendință a fiecăruia de a se adapta la indicațiile pornite din aceste centre nu este altceva decât tot centralism și prin urmare tot raționalism.

Centralism aflăm apoi și în graiul timpului. Acum este timpul când dialectele își pierd puterea și se simte nevoia creării unei instituții pentru fixarea unei limbi moderne, pe care apoi orice francez cult trebuie să o adopte. Această instituție este Academia Franceză, al carei scop nu era altul decât această centralizare a limbii și raționalizarea ei prin definirea sensului precis al cuvintelor.

În sfârșit, centralizare religioasă. Biserica Franței zguduie jugul Romei și se creează Biserica galicană și în același timp, după ce bunul rege Henric al IV-lea recunoscuse principiul toleranței prin cunoscutul său edict din Nantes, edictul este anulat și conștiințele sunt forțate să se grupeze către centrul de viață catolică al țării sau să iasă din cuprinsul țării.

Rațiunea nu e însă numai metodă, nu este numai centralizare, este și disciplină. Rațiunea cere, iubește disciplina, pentru că contrariul disciplinei este arbitrariul, elementul întâmplător, nemotivat, adică tot ceea ce scapă de sub controlul rațiunii sau ceea ce nu poate primi motivarea ei.

Disciplină vom găsi deci atât în literatura, cât și în viața de societate. Cele mai mici gesturi din această viață erau dominate de ceea ce se numește etichetă, care nu este deci altceva decât disciplină aplicată la viața socială. Eticheta era marele regizor al vieții, ea guverna cele mai neînsemnate gesturi ale zilei, felul de a da mâna, de a te apleca, în raport cu situația ta și aceea pe care o are convorbitorul tău. Ludovic al XIV-lea respecta eticheta cu atâta jertfire de sine, încât prințul moștenitor al Prusiei, Frederic, mai târziu Frederic al II-lea, a spus o dată cu mult spirit: „Dacă aș fi fost Ludovic al XIV-lea, primul meu act de guvernământ ar fi fost să numesc un vicerege, care să fi avut funcțiunea de a împlini toate regulile societății".

Așadar, disciplină în toate domeniile, dar și în natură. Însăși natura era captată de om și supusă voinței sale disciplinate. Gândiți-vă la acele grădini ale lui Lebrun, în care arborele nu mai trăia și nu mai palpita cu energia lui naturală. Frumusețea dezordonată a naturii e dispusă și tăiată, încadrată, unificată. Aceeași voință de disciplină se exprimă și aci.

Iată câteva trăsături care nu sunt ale filosofiei lui Descartes, ci ale veacului în care această filosofie s-a dezvoltat. Ce departe suntem cu toate acestea de raționalismul Renașterii. Raționalismul atunci era un argument pentru individ, un sprijin pentru independența sa, un motiv al insurgenței, al rebeliunii lui. Acum rațiunea este altceva, un factor de regrupare, de integrare, de temperare și un factor de autoritate.

XII
Idealul moral al clasicismului

În prelegerea trecută am încercat să caracterizăm veacul al XVII-lea, veacul clasicismului francez, în legătură cu filosofia lui Réné Descartes, care l-a dominat şi l-a îndrumat. Despre această filosofie, în comparaţie cu aceea a contemporanului său, englezul Bacon, vorbisem într-o lecţie precedentă, şi rândul trecut era vorba să ştim întru cât această filosofie a lui Descartes a exprimat îndrumările practice ale vremii sale.

Plecând prin urmare de la expunerea ideilor la acea a reflexelor în viaţa practică, am încercat o caracterizare practică a acestui veac. Am arătat în această ordine de idei cum veacul clasicismului francez posedă avantajele epocilor anterioare, adică ale Evului Mediu şi ale Renaşterii, eliminând în acelaşi timp dezavantajele lor. Căci, în adevăr, veacul clasicismului francez este un veac al raţiunii întocmai cum a fost Renaşterea, dar nu este o epocă individualistă şi anarhică cu multe neajunsuri în ce priveşte aşezarea socială, aşa cum Renaşterea fusese; ci ea este dominată de un principiu de autoritate, întocmai ca în Evul Mediu, deşi dogmatismul acestei epoci este străin de firea veacului al XVII-lea. Iată în ce fel se poate spune în adevăr despre epoca clasicismului francez că întruneşte avantajele epocilor anterioare în cultură, eliminând însă dezavantajele lor.

Raţiunea care fusese întrebuinţată în Renaştere ca un principiu individualist, ca un principiu de libertate, de smulgere din marile cadre de

viață, este folosită acum ca un principiu de autoritate, căci rațiunea este ambivalentă, ea poate fi folosită în ambele aceste direcții. Poate însă că nicăieri mai bine decât în idealul moral al acestei epoci nu se exprimă tendințele sale profunde.

Care este idealul moral al veacului clasic francez? Este ceea ce cu un cuvânt adeseori întâlnit în scrierile timpului se numește *l'honnête homme. L'honnête homme* nu se poate traduce cu „om cinstit", pentru că cinstea desigur intră în caracterul acestui *honnête homme* fără să fie însă unica sa însușire. *L'honnête homme*, omul ideal al clasicismului francez, este ținta aspirațiilor sale. Nu importă prea mult, în definitiv, de câte ori acest ideal s-a realizat, de câte ori în istoria acestui timp întâlnim ființe cărora să li se fi potrivit atributul de *honnête homme;* ceea ce importă este că el plutea ca un model ideal care conducea aspirațiile etice ale timpului și că în felul acesta este caracteristic, hotărâtor pentru caracterizarea tendințelor profunde ale acestei societăți.

Să căutăm, prin urmare, să desfășurăm câteva din trăsăturile omenești ale acestui *honnête homme,* să descriem structura sa morală, convinși că în felul acesta vom înainta cu un pas mai departe în cunoștința caracterelor acestui veac de cultură. *L'honnête homme* este condus de rațiune. În organizarea sa sufletească rațiunea ocupă culmea, ea este facultatea predominantă. Sufletul omului ideal al veacului al XVII-lea, cum am dori să traducem cuvântul de *honnête homme*, are o dispoziție monarhică, el este dominat de rațiune. Rațiunea îl călăuzește și îi combate prin urmare pornirile instinctive sau pasionale ale sufletului.

Scriitorul care în tragediile sale a înfățișat pe acest om ideal al veacului al XVII-lea este Corneille. Corneille, într-adevăr, în conflictele pe care le dezvoltă în sufletul personajelor sale, le face totdeauna să se decidă pentru punctul de vedere al stăpânirii de sine, al reprimării pasiunilor și pentru afirmarea rațiunii. Însă nu numai Corneille, ci și Racine, deși, firește, el este ceva mai indulgent pentru pasiunile omenești. Dacă totuși rechemați în amintire figuri ca aceea a Andromacăi, a Berenicei, vedeți că stăpânirea de sine, consecvența, cumpătarea este adeseori caracteristică și pentru Racine.

Dar nu numai în teatrul timpului, ci și în romanul timpului întâlnim aceeași trăsătură. Cel mai caracteristic roman al acestei vremi este *La Princesse de Clèves* al Doamnei De Lafayette, unde se descrie un caracter înalt, care, atins de contagiunea teribilă a iubirii, știe să-și păstreze demnitatea și stăpânirea. Această rațiune, după care *l'honnête homme* se conduce, evită toate asperitățile, ea este dușmana exceselor de tot felul, căci excesele nu sunt adecvate acestei rațiuni de care omul ideal al clasicismului francez se conduce.

Foarte interesante din acest punct de vedere sunt unele spicuiri care se pot face în autorii dramatici ai timpului. Iată de pildă, pentru a vă cita numai unul dintre exemplele numeroase care pot fi grămădite în această privință, cuvintele lui Philaminte din *Mizantropul* lui Molière: „Rațiunea desăvârșită fuge de orice exces și îți impune să fii înțelept, numai cu sobrietate." Astfel de principii sunt însă afirmate nu numai de poeții timpului,

ci şi de filosofii lui. Este foarte interesant de a pune în paralelă citatul din Molière cu nişte cuvinte din *Discursul metodei* al lui Descartes. Astfel spune Descartes că „între mai multe opinii deopotrivă primite eu nu aleg decât pe cele mai moderate, atât din pricină că ele sunt totdeauna mai comode pentru practică şi desigur mai bune, cât şi pentru motivul că orice exces este rău deoarece te poate deturna din calea cea bună; este mai bine atunci să alegi un drum care să nu te îndepărteze prea mult de această cale care rămâne totdeauna la mijloc." Această fugă de extremităţi, de exces, această iubire a moderaţiei, a căii de mijloc, acest regim al mediocrităţii, în înţelesul etimologic al cuvântului, este ceva care ţine de stilul raţiunii, care conduce pe omul ideal al clasicismului francez.

Dar raţiunea nu numai că evită excesele, că fuge de extremităţi şi iubeşte mai degrabă moderaţia şi sănătoasa cale de mijloc, ci ştie în acelaşi timp să se mărginească, să recunoască faptul că realitatea este mai bogată decât apare în ochii raţiunii şi că, prin urmare, sunt probleme şi dificultăţi ale vieţii unde raţiunea se dovedeşte neputincioasă. Este poate triumful virtuţii modeste care animă raţiunea în această recunoaştere că puterea ei nu este universală.

Aşa de pildă, în legătură cu această trăsătură a raţiunii se clasează celebra distincţie pe care filosoful Blaise Pascal o făcea între spiritul de geometrie şi spiritul de fineţe (*l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse*). Spiritul de geometrie, spune Pascal, este acela care recunoaşte identităţi între elementele realităţii şi treceri brusce, surpate între ele, acela care este atent să perceapă mai mult discontinuitatea dintre lucruri. Spiritul de fineţe însă percepe nuanţele, trecerile nesimţite dintre lucruri, este acela care dă seama că întreaga realitate nu se poate rezolva în deducţii şi inducţii raţionaliste, ci este în ea un element fluid pe care trebuie să-l perceapă cu ceva mai delicat decât cu raţiunea, cu instinctul şi cu sentimentele sale.

Raţiunea doreşte însă să ajungă la cunoaşterea omului. Raţiunea clasicismului francez este psihologistă; în mare măsură psihologismul domină întreaga creaţie culturală a timpului. Racine, în prefaţa pe care o ataşează tragediei sale, *Phedra*, spunea că din toate piesele pe care le-a făcut mai dinainte, *Phedra* este desigur „cea mai rezonabilă", Phedra este personajul *le plus raisonnable au théâtre*. Phedra nu este rezonabilă, ea este călăuzită de pasiuni violente. Rezonabil vrea să spună însă aci bine pictat, fidel înfăţişat din punctul de vedere al psihologiei. Cuvântul apare cu o întrebuinţare foarte caracteristică pentru a dovedi această orientare psihologică a raţiunii, care era stimată şi cultivată în veacul clasicismului francez.

În adevăr, genurile literare care răsfrâng această trăsătură a veacului al XVII-lea sunt toate psihologice. Tragedia franceză este o tragedie psihologică; nu mai avem de a face cu elementul tragic pe care îl fixează în lume voinţa nepătrunsă a destinului, ci avem de a face cu un tragic care rezultă din însăşi organizarea psihologică a omului.

Comedia moleierescă este și ea psihologică. În sfârșit, discursurile religioase ale lui Bourdaloue sau Bossuet sunt și ele în mare parte o analiză a pasiunilor omenești.

Dar mai caracteristic decât toate aceste genuri este acela pe care îl impune Franța în lume, anume genul moralismului, al reflecțiilor relative la mecanismele care mișcă psihologia umană. Poate că scriitorii caracteristici pentru această latură a spiritualității franceze sunt așa-numiții moraliști ai timpului: La Bruyère, La Rochefoucauld ș.a.m.d. Toți aceștia, împreună cu poeții tragici pe care i-am amintit mai înainte, ilustrează această înclinație a vremii, caracteristică pentru raționalismul său.

Rațiunea omului ideal al veacului al XVII-lea are însă și alte caractere. Evitând toate extremitățile și orice excese, iubind mai degrabă calea de mijloc a moderației, a cumpătării, a modestiei, rațiunea clasică franceză este în același timp o rațiune conformistă din punct de vedere social, ea respectă ordinea stabilită, știe să se supună punctului de vedere al autorității, pentru că iubește liniștea persoanei pe care ea, rațiunea, trebuie să o asigure. În această privință sunt de asemeni foarte caracteristice cuvintele pe care Descartes le notează într-o scrisoare adresată Principesei Elisabeta de Pfalz, cu care era în corespondență, împărtășindu-i ideile sale de morală și în care-i spunea că nu se poate concepe om degajat cu totul de orice obligație față de familia sa, față de cetatea sa și față de umanitatea întreagă, și că ceea ce este în legătură cu interesul comun are totdeauna mai multă valoare decât ceea ce nu este decât în legătură cu interesul propriu.

Lucrul se înțelege bine dacă ne gândim la cultura acestui veac care este o cultură prin excelență socială, că toate valorile sunt pregătite în societate, că spiritul de societate străbate și conformează mai toate manifestările de cultură ale acestei vremi. Omul clasic francez, *l'honnête homme,* este deci respectuos față de societate și se încadrează cu ușurință în planul general, în economia generală a societății. Gesturile de protest, izbucnirile revoluționare sunt cu totul străine de firea sa; căci lucrul acesta ar fi sunat în veacul al XVII-lea ca un exces grotesc, cu totul străin de spiritul rațiunii, căreia îi place armonia, cumpătarea și care, ca atare, recomandă această ușoară și modestă încadrare în economia generală a societății.

Dar tocmai pentru că *l'honnête homme* este un om social, tocmai de aceea el detestă mai mult ca orice diformitatea și viciul sufletului omenesc social.

Acea diformitate și viciul sufletesc care rezultă din excesele vieții de societate, tocmai din excesul dorinței de a fi în fiecare moment în conformitate cu viața socială, chiar dacă conștiința ta proprie ar dori mai degrabă să ia un alt drum, acest viciu și această diformitate se numesc ipocrizie. Ipocrizia este apariția problematică ce răsare pe solul vieții sociale, unde pot crește și atâtea flori frumoase. De aceea ipocrizia este un sentiment adesea folosit în literaturile timpului. Ea este în tot cazul subiectul primei mari comedii a secolului, *Le menteur* de Corneille și subiectul celei mai mari comedii a secolului, *Tartuffe* a lui Molière.

În sfârșit, această rațiune pe care omul a urmărit-o în atâtea aplicații ale sale, care este capabilă prin urmare să domine tumultul primejdios al pasiunii, care evită excesele și extremitățile, care știe să se mărginească și să recunoască raza sa limitată de acțiune, rațiunea psihologistă, rațiunea care recomandă conformismul la viața socială, rațiunea aceasta în același timp recomandă, scuză și legitimează interesul față de persoana proprie; un anumit egoism înțelept temperat intră perfect în stilul rațiunii. Rațiunea recomandă ca omul să nu piardă niciodată din vedere cultivarea intereselor proprii. Foarte caracteristică este din punctul acesta de vedere vorba care se spune de obicei și care desigur că datează din această vreme pentru că o caracterizează foarte bine, vorba despre „caritatea bine cugetată, care începe prin tine însuți".

Sunt o mulțime de trăsături ale literaturii din această vreme care ar putea documenta această tendință ușor egoistă, dar temperat egoistă, a omului ideal al veacului al XVII-lea. Iată de pildă pe aceeași Princesse de Cléves din romanul Doamnei De Lafayette, ajunsă în momentul în care putea să urmeze înclinației sale să se căsătorească cu iubitul ei, pentru că era liberă. Ea nu urmează totuși înclinației sale pentru că își spune că o pasiune atât de puternică, identică celei pe care a încercat-o, este capabilă să aducă desigur noi tulburări în viața sa și că este mai bine și mai prudent în interesul acestui egoism temperat al persoanei să se pună și de aci înainte la adăpostul marelui suflu devastator al acestei iubiri.

Iată o serie de trăsături care completează tabloul acestui *honnête homme*, un tablou care nu este nicidecum sublim, care n-are în nici un punct al său perspective mărețe, dar care reprezintă un echilibru realizat în mic, în dimensiunea redusă a sufletului. Virtuțile pe care omul clasicismului francez, și poate în mod general și francezul zilelor noastre, le iubește mai mult sunt: virtuțile cumpătării, modestiei, măsurii, ale unui egoism temperat. Niciodată această formulă, prin măsura ei valabilă pentru masa cea mai mare a omenirii, nu a fost realizată mai bine decât în veacul clasicismului francez, și anume în această formă a tendințelor sale etice care întregesc idealul său moral, *l'honnête homme*.

Și acum ne-am putea întreba cum s-a format acest ideal, din ce procese culturale ale timpului s-a organizat idealul acesta al lui *honnête homme*. Cu ușurință putem distinge în structura lui morală îndoita linie a unor influențe și dubla sa sorginte, care s-au întâlnit și s-au contopit în organizarea lui sufletească.

Mai întâi o linie de influențe care pornește dintr-o sorginte antică. *L'honnête homme* este adaptarea modernă a idealului înțeleptului antic așa cum l-a prelucrat pe de o parte filosofia socratică, pe de altă parte filosofia stoică. Socrate este cel dintâi gânditor în filosofia europeană care socotește ca rațiunea oamenilor nu este destul de dezvoltată și că ar fi suficient ca această rațiune să se dezvolte desăvârșit pentru a elimina ocazia tuturor relelor din sufletul oamenilor și societății omenești. Răul, spune el, este ignoranță, iar binele este știință. Știința, progresul rațiunii, poate înlocui răul, îl poate îndrepta. Astfel de idei rămân totdeauna la baza eticii antice. Stoicii, care dau o nouă strălucire socratismului moral, consideră și

ei pasiunile ca niște boli ale sufletului. Acest primat al rațiunii, această credință în puterea ei binefăcătoare, apare și în idealul moral al clasicismului francez.

Însă în compoziția aceasta se mai varsă și un alt izvor, de data aceasta un izvor creștin. *L'honnête homme* este o sinteză de înțelept antic și de sfânt creștin. În adevăr în această putere a personajului numit *honnête homme* de a se domina, de a imola înclinațiile cele mai profunde ale sufletului recunoaștem puterea de autodominare a ascezei creștine, a stăpânirii de sine deprinsă în practica virtuților creștinești. Idealul lui *honnête homme* este atât de complet pentru că de fapt el rezumă influențe culturale pornind de la polii opuși ai spiritualității și concentrează în sine veacuri numeroase de experiență morală.

Cum a fost însă posibilă această sinteză? Această întrunire de elemente deosebite ne-o dovedește posibilă însuși examenul noțiunii de rațiune din acest veac. Într-adevăr rațiunea clasicismului francez este profund deosebită de rațiunea Renașterii. Rațiunea Renașterii era un element uman prin excelență. Măsura faptelor și valorilor omenești Renașterea nu o mai căuta într-un principiu care depășea umanitatea, ci o căuta în interiorul și în sânul umanității însăși, de unde și numele de umanism care se dă culturii Renașterii. Valorile omenești nu mai sunt definite sau precizate în această vreme în raport cu principiile care ar depăși umanitatea, cum era altădată în Evul Mediu. Pentru Renaștere valorile precizează în raport cu un principiu care se găsește în interiorul umanității.

Veacul clasic francez revine însă la punctul de vedere medieval, deși continuă să mențină rațiunea ca un principiu călăuzitor al timpului, căci rațiunea în care crede omul clasicismului francez este o rațiune de origine divină, este o sămânță fixată în noi de către Divinitate. Această vedere am regăsit-o la baza demonstrațiilor lui Descartes, atunci când Descartes ne spune că dacă intuițiile clare și evidente sunt sigure și le putem primi ca adevărul lucrurilor, împrejurarea se datorează faptului că Dumnezeu care a pus rațiunea în noi nu putea să nu asigure în același timp adevărul intuițiilor sale. Veacul al XVII-lea, prin urmare, este așadar un veac care își definește valorile sale în raport cu criterii care depășesc umanitatea, și din acest punct de vedere veacul al XVII-lea întrunește caracterele care au aparținut celorlalte două epoci anterioare de cultură. Atunci înțelegem de ce, în viziunea sa morală despre om, veacul al XVII-lea putea să combine un izvor care pornea din adâncurile raționalismului antic cu unul care pornea din practica ascezei și jertfirea de sine a creștinismului.

XIII
Influența metafizicii secolului al XVII-lea asupra dezvoltării științei moderne

În prelegerile trecute ne-am ocupat despre Descartes ca întemeietor al raționalismului modern. În această privință am arătat că prin critica autorităților, prin hotărârea de a nu urma decât intuițiile clare și distincte ale rațiunii, Descartes merită într-adevăr titlul de părinte al filosofiei moderne. Am arătat în ce măsură rațiunea folosită ca un principiu de autoritate a lucrat în veacul al XVII-lea pentru a determina structura morală a acestui veac, al clasicismului francez. Dar despre Descartes spuneam în același timp că este întemeietorul unei mari mișcări filosofice cuprinse sub numele de metafizica veacului al XVII-lea.

Într-adevăr, Descartes recomandă metoda analitico-sintetică pentru a obține icoana teoretică integrală a lumii. Era într-adevăr convingerea lui Descartes că urmărind prin analiză principiile cele mai simple ale lumii putem apoi prin opera de sinteză să le recombinăm pentru a obține icoana integrală a universului. Filosofia lui Descartes solicita, așadar, spiritul de sistemă, credința că cugetarea omenească, dezvoltându-se, poate cu ușurință să ajungă la sisteme de filosofie. Sistemele metafizice din veacul al XVII-lea, adică ale lui Spinoza și Leibniz, se dezvoltă dintr-o dificultate a gândirii lui Descartes, lăsată de acesta nerezolvată.

Într-adevăr Descartes afirmase un dualism al substanței universale: planul substanței spirituale, al științei, și planul substanței materiale, a

cărei însușire principală este întinderea sau spațiul. Universul e, așadar, pe de o parte conștiință, cugetare, *pensée*, pe de altă parte e spațiul, întinderea, *étendue*. Există însă o serie de fenomene pe care le desemnăm sub numele de fenomene de cauzalitate psiho-fizică, care ar arăta că există o influență reciprocă între cugetare și spațiu. Există o reciprocă influență între cugetare și întindere. Urmând spiritului științific al timpului, Descartes dorea să precizeze chiar locul în care acest schimb se petrece și ajunge la concluzia că acest loc trebuie să fie glanda pineală, singurul punct nepereche al creierului. Faptul că există o singură glandă pineală era pentru Descartes o dovadă, dovadă destul de slabă în ochii noștri, că aci e sediul în care se petrece influența corpului asupra spiritului, a întinderii asupra cugetări și a cugetării asupra întinderii. Aceasta e însă o greutate teoretică pentru că substanța prin însăși definiția ei e acea realitate care există în sine și prin sine și pentru a cărei înțelegere nu e nevoie de reprezentarea niciunei alte realități în afară de ea. Substanța e autonomia absolută. Nu se poate concepe substanță fără autonomie absolută. Dacă admitem însă că între cele două substanțe există o comunicație, atunci ele nu sunt autonome, ci sunt dependente una de alta. Așa că afirmând existența a două substanțe pe lume trebuie până la urmă să recunoaștem implicit că acestea nu sunt substanțe, de vreme ce se influențează și se determină reciproc. Iată deci în ce constă dificultatea sistemului lui Descartes. Mai era însă încă o greutate și anume aceea că substanțele — cugetarea și întinderea — sunt pentru Descartes substanțe imperfecte, create de o substanță perfectă, de Dumnezeu. Așadar, nu există numai două substanțe, ci trei. Dar dacă ele sunt create de Dumnezeu, atunci nu mai sunt substanțe.

Iată o serie de greutăți de ordin teoretic pe care Descartes le-a lăsat moștenire; o moștenire din care se dezvoltă sistemele de metafizică ulterioare: sistemul lui Malebranche, sistemul lui Spinoza, sistemul lui Leibniz.

Mai întâi acela care încearcă o rezolvare a acestor dificultăți e Geulincx și apoi Malebranche. Geulincx arată că între spirit și materie nu există de fapt legătură cauzală, în sensul unei mișcări transmise de la un corp la altul. Dar că între aceste două substanțe există o altă legătură și anume: ceea ce se petrece în ordinea materială e numai ocazia celor ce se ivesc în ordinea spirituală. Materia nu e cauza spiritului, după cum nu e adevărat nici inversul, ci numai cauza ocazională a spiritului. Dumnezeu a rânduit desfășurarea acestor două planuri ale realității, în așa fel încât orice modificare în planul întinderii să corespundă cu o modificare în planul cugetării, al spiritului. Iar ceea ce se petrece în planul întinderii comparat cu ceea ce se petrece în planul spiritului nu e decât ocazia care provoacă intervenția lui Dumnezeu pentru a menține paralelismul acesta etern. Acesta era răspunsul pe care îl da Malebranche. Un răspuns care, desigur, nu e în spiritul nostru, pentru că ocolește greutățile, făcând să intervină factorul supranatural.

Un alt răspuns dă Spinoza. Pentru Spinoza nu există două substanțe. Spinoza termină definitiv cu dualismul cartezian. Pentru el nu există de-

cât o singură substanță, și anume: Dumnezeu. Dumnezeu e substanța unică și universală. Dumnezeu are însă două atribute: spiritul și materia, cugetarea și întinderea. Iar aceste două atribute au numeroase și variate moduri; adică toate aspectele lumii materiale și spirituale. Dumnezeu, dezvoltându-și logic principiul său, provoacă întreaga varietate a acestei lumi. Vedeți că în felul acesta se evita greutatea lăsată moștenire de Descartes, căci dacă într-adevăr există un paralelism între spirit și corp, aceasta rezultă de fapt pentru că în ambele planuri ale realității își dezvoltă esența sa Dumnezeirea.

La aceeași greutate răspunde în felul său Leibniz, când emite ipoteza armoniei prestabilite. Lumea, pentru el, e o colecție de puncte energetice care sunt armonizate între ele cum ar fi ceasornicele din atelierul unui ceasornicar, care sunt puse să arate veșnic aceeași oră. Nu putem însă să intrăm în dezvoltarea amplă a acestei materii, pentru că nu aceasta e preocuparea cursului nostru.

Cursul nostru este un curs despre dezvoltarea ideilor fundamentale ale culturii moderne și împrumută numai atât cât e necesar pentru scopurile sale din dezvoltările altor discipline. Noi vrem să arătăm cum s-au format categoriile fundamentale ale culturii moderne; care sunt rezultatele unor lungi dezbateri desfășurate în decurs de veacuri. Prin urmare nu vom întârzia prea mult asupra acestor lucruri și vom trece la o sarcină mai apropiată de spiritul cursului nostru, întrebându-ne care a fost rezultatul acestor speculații de metafizică. Primul lucru pe care îl putem afirma de pe acum e că principiile fundamentale ale gândirii științifice s-au format pentru noi din această frământare a metafizicii veacului al XVII-lea. Această frământare de gândire este aceea care a produs acele câteva vederi principale pe care le găsim la baza mentalității științifice moderne. Se poate într-adevăr vorbi de o apariție a științei moderne din spiritul metafizicii din veacul al XVII-lea. Să examinăm câteva din aceste legături ale timpului nostru cu acele deschideri de drum care se desfac din mișcarea metafizică a veacului al XVII-lea.

Mai întâi și întâi din faptul că metafizica carteziană și urmașii ei afirmau că universul se dezvoltă în două planuri — al materiei și al spiritului — decurgea o consecință capitală și anume: aceea că materia nu trebuie să fie explicată decât prin antecedentele ei. Procesele materiei nu se pot explica decât tot prin procese materiale, că în lumea materiei cauzalitatea rămâne totdeauna pur materială. Unor fenomene materiale nu trebuie să le căutăm decât cauze materiale. Ideea alcătuia o inovație pe vremea aceea. Amintiți-vă de ceea ce am arătat la acest curs, în primele prelegeri, care în cursul dumneavoastră a ieșit cam ciuntit față de modelul pe care trebuia să-l reproducă cu fidelitate; amintiți-vă de ceea ce vă spuneam privitor la magia Renașterii. Magia Renașterii afirma că la baza fenomenelor materiale pot sta cauze spirituale. Un singur cuvânt pronunțat de magi poate să fie destul de puternic pentru a schimba cursul fenomenelor naturii. Magia amestecă în orice moment planul spiritual cu cel material. Iată însă o credință care devine imposibilă în momentul în care se afirmă autonomia celor două planuri, pentru că de fapt în ele se dezvoltă

două substanțe deosebite și natura substanțelor e de a fi autonome. Afară de aceasta știința mai veche căuta în natură o cauză finală, scopuri. Știința nouă rezultată din metafizică renunță de a mai căuta scopuri. Ea se mulțumește de a căuta cauzele eficiente, mecanice ale fenomenelor.

Ce deosebire e între cauzele eficiente și cauzele finale? Procesele finaliste lucrează cu reprezentarea unui scop. Procesele eficiente lucrează fără reprezentarea unui scop. Finalitatea presupune cauza posterioară efectului, pe când în cele mecanice cauza e anterioară efectului.

Ei bine, știința mai veche socotea că realitatea e condusă de cauze finale. Aduceți-vă aminte că atunci când am explicat icoana astronomică a Evului Mediu, spuneam că obiectele grele tind spre centrul Pământului, pentru că acolo e locul lor natural. Va să zică se explicau anumite fenomene ale naturii prin anumite scopuri.

Mișcarea care a îndrumat însă știința modernă către explicațiile mecanistice e tocmai metafizica veacului al XVII-lea. Astfel Descartes afirmă că scopurile lui Dumnezeu sunt nepătrunse, știința prin urmare nu trebuie să se preocupe de ele. Dacă e adevărat, cum spune Spinoza, că totul se dezvoltă cu necesitate din esența lui Dumnezeu, e inutil să mai căutăm scopul fenomenelor de vreme ce ele sunt apărute din principiul acesta al consecvenței logice. Astfel se ajunge să se renunțe la cercetările finaliste.

În fine, metafizica acestui veac mărește credința în unitatea și identitatea tuturor părților universului. Această propoziție nu era acceptată însă de icoana astronomică a Evului Mediu, după care universul se despică în două: lumea superioară (a stelelor) și lumea sublunară, o lume inferioară. Aceasta este însă o propoziție pe care știința nouă nu o mai aprobă. Același sistem de forțe lucrează în toate părțile lumii materiale, pentru metafizică, pentru că ea aparține aceleiași substanțe. Într-adevăr, Newton socotea că aceeași e puterea care face să cadă mărul putred de pe craca care-l poartă, ca și puterea care mișcă astrele din univers. Legea gravitației universale e, prin urmare, unică și identică. Un astfel de principiu e aplicat în 1626 de medicul francez Harvey, care descoperă mecanismul circulației sângelui. Se dovedește că sângele se mișcă după pricini mecanice întocmai cum se mișcă o locomotivă. Mecanismul circulației sângelui dovedește astfel că lumea materială e străbătută de principii identice.

Din aceeași credință se dezvoltă preocuparea de a studia reflexele animale, de pildă cum se întâmplă în Olanda și în Germania, și se dezvoltă și afirmația lui Descartes că animalele nu au suflet, că sunt niște simple automate.

În sfârșit, o altă consecință importantă a mișcarii metafizice e rezolvarea calitativului în cantitativ.

Ați văzut că preocuparea lui Descartes era să găsească elementele simple ale lumii și cu ajutorul lor să reconstituie complexele acestei lumi; să reconstituie, adică să recombine numeric. Ceea ce e real și în același timp simplu în lucruri sunt numai elementele lor cantitative. Și atunci sarcina științei nu poate să fie alta decât sub aspectele calitative ale lucru-

rilor să regăsească elementele cantitative care stau la baza lor. Sarcina ştiinţei nu devine decât pur cantitativă.

Procesele acestea mecanice şi cantitative pe care ştiinţa şi le propunea ca scop încep să devină şi scopul studiului oricărui obiect. Era de pildă în spiritul vremii să vorbeşti de o mecanică a pasiunilor omeneşti. Astfel, întrebându-se Descartes care sunt elementele simple care stau la baza pasiunilor umane, răspunde: admiraţia, iubirea şi ura, dorinţa, tristeţea şi plăcerea.

Tot astfel Spinoza găseşte un număr de elemente simple la baza vieţii morale şi anume: dorinţa, tristeţea şi bucuria. Dar o dată cu aceasta o nouă consecinţă foarte importantă apărea şi anume: viaţa spirituală putea să fie înţeleasă din punctul de vedere al explicaţiilor materialiste. E o consecinţă a cărei importanţă o veţi putea aprecia mai târziu.

XIV
Senzualismul și materialismul antropologic

În prelegerea trecută ne-am ocupat de influența marilor sisteme de metafizică ale veacului al XVII-lea asupra dezvoltării gândirii științifice.

Cu bună dreptate poate să ajungă cineva la convingerea că științele moderne s-au dezvoltat din îndrumările metafizice ale veacului al XVII-lea. Aceasta e ideea principală pe care m-am străduit să o pun în lumină în lecția precedentă. În această ordine de idei, arătam că metafizica veacului al XVII-lea, despărțind planul material de planul spiritual al universului, trebuia neapărat să ducă la concluzia că șirul cauzal al fenomenelor materiale nu se desfășoară decât în planul material, deci, cu alte cuvinte, asupra dezvoltării cauzalității materiale a lucrurilor nu are nici o influență spiritul, așa cum afirma magia Renașterii când socotea că prin influențele spirituale ale magului împrejurările din natură pot fi modificate. Despărțind clar între planul material și planul spiritual al naturii, metafizicienii recomandă, pe de altă parte, cercetarea cauzalității eficiente în explicarea fenomenelor naturale, fie că se pornește de la determinismul lui Spinoza sau de la refuzul lui Descartes de a cerceta scopurile nepătrunse ale Divinității. Este iarăși o caracteristică a științei moderne de a cerceta cauzele eficiente, mecanice. Care e deosebirea între cauzele finaliste și cauzele eficiente, mecanice, am arătat de asemeni în lecția trecută. Dar procesele naturale, materiale se dovedesc a fi aceleași în natura animată și

neanimată. Descartes însuşi susţine că animalele nu sunt decât nişte maşini fară suflet, şi din această ipoteză metafizică a lui Descartes pornesc toate curentele de cercetare, ca acele asupra reflexelor, pe care le întreprinde în Olanda renumitul Boerhave. Se ajunge astfel la părerea că această cauzalitate mecanică ar fi valabilă şi în domeniul spiritual. Domeniul spiritual, deşi despărţit de cel material, se contaminează de spiritul explicaţiilor valabile în aceasta, pentru că atât Descartes cât şi Sinoza caută să formeze un fel de mecanică a spiritului uman. Explicaţia mecanistă pătrunde astfel şi în înţelegerea vieţii spirituale. Era o contaminare de o importanţă considerabilă. Într-adevăr, ideea nouă pe care o întâlnim acum în dezvoltarea ciclului nostru de cultură e ideea rezolvării spiritului în materie. Aceste consecinţe sunt uriaşe în toate domeniile şi ele s-au dezvoltat mai cu seamă prin contribuţia cercetătorilor englezi de la sfârşitul veacul al XVII-lea şi începutul veacului al XVIII-lea, deşi începuturile acestui curent sunt încă mai vechi. Încă de la Thomas Hobbes existenţa ideilor înnăscute, despre care vorbise Descartes, începe a fi contestată, ele fiind atribuite simţurilor. Ideile înnăscute alcătuiau un element esenţial în complexul filosofiei carteziene, pentru că erau ideile cele mai clare şi distincte şi acelea la care trebuie să ajungă filosoful pentru a fi îndreptăţit să afirme cu toată tăria că se găseşte în faţa adevărului, ele fiind garantate prin înseşi existenţa, măreţia şi suveranitatea divină.

Ideile înnăscute sunt acelea, spune Descartes, care se percep în mod clar şi distinct prin raţiunea noastră naturală. În momentul în care se produce însă îndoiala asupra existenţei ideilor înnăscute, se dă şi prima lovitură mortală raţionalismului, pentru că într-adevăr, în momentul în care socotim că raţiunea nu mai e un izvor de certitudine, din acel moment trebuie să recunoaştem că toate ideile noastre sunt întinate de relativitatea generală a simţurilor.

Aşadar, Hobbes, în prima generaţie a filosofiei engleze, afirmă că nu există idei înnăscute; că toate ideile noastre îşi au originea în simţuri, toate sunt transformări prin asociaţie ale unor date senzitive. Întregul material al conştiinţei omeneşti e făcut din elementele pe care simţurile le trimit creierului.

Dar această idee nu se mărgineşte la Hobbes, ea se dezvoltă şi, conjugându-se cu idei de-ale lui Descartes, se ramifică la filosoful cel mai reprezentativ al vremii, şi anume la John Locke, care a trăit între 1633 şi 1704. Pentru Locke cunoştinţa purcede din două izvoare şi anume: din percepţia externă, în care caz se numeşte *senzaţie*, şi din percepţia internă, în care caz se numeşte *reflecţie*. Aceste cunoştinţe sunt cunoştinţele simple. Cunoştinţele simple combinându-se între ele dau însă naştere cunoştinţelor complexe.

Observaţi astfel cum dualismul substanţelor, de care vorbise Descartes, e înlocuit de Locke prin dualismul mijloacelor de cunoaştere: senzaţii şi reflecţii. În afară de această observaţie, ceea ce e interesant la Locke este că, deşi cunoştinta îşi extrage materia ei din percepţii, percepţiile acestea nu sunt totdeauna materiale. Atunci când cunoştinţa provine

din percepția internă, este în ea un element de idealitate, păstrat de la metafizicieni, care în curând însă va ajunge a fi negat.

Dacă există deci niște idei ale minții noastre atât de generale încât ele apar într-adevăr înnăscute, lucrul se datorează faptului că, în anumite privințe, omenirea primește o educație la fel. Faptul că suntem supuși mai toți la aceleași condiții și că de mici copii ni se insuflă aceleași principii generale dă impresia de a avea la dispoziție o zestre de lucruri împlântate de Dumnezeu în firea noastră. Iată însă în ce formă se declară la Locke această îndoială esențială asupra ideilor înnăscute și iată prima lovitură pe care raționalismul și metafizica o primesc. Căci într-adevăr, dacă nu pot să scot adevărul dintr-un fond propriu al rațiunii mele, dacă nu pot cunoaște decât până la limita simțurilor, atunci metafizica nu mai e cu putință.

Iată pe ce căi se lichidează metafizica reprezentată strălucit de Descartes, Spinoza și Leibniz.

Astfel de idei trec marea și ajung în Franța, unde li se răspunde în parte de Voltaire, care scrie cartea cu mare răsunet *Scrisori despre englezi*, și se cristalizează într-un sistem senzualizat de către Étienne de Condillac, care trăiește între 1715 și 1780. Condillac e celebru prin acea imagine poetică pe care a adoptat-o pentru a fi mai ușor înțeleasă teza senzualismului. El își închipuie o statuie făcută dintr-un material oarecare, căreia i s-a dat un simț, de pildă, al tactului. Ei bine, această statuie începe să cunoască ceva din lume. Dar dacă i-am da pe rând toate simțurile, spune Condillac, statuia ar deveni în cele din urmă un om ca oricare dintre noi.

Dar, în afară de aceasta, Étienne Condillac mai are meritul de a fi arătat cum se formează tot din materialul senzațiilor funcțiunile conștiinței, căci înăuntrul spiritului omenesc se pot deosebi două categorii de fenomene: stări și funcțiuni. Pot înțelege cu ușurință cum stările vin de la simțuri; pot înțelege cum ideea de lumină este un rezultat din diferite feluri de lumini pe care le-am primit din afară. Însă pot înțelege mai greu în ce fel faptul de a fi atent, de a avea memorie sau de a produce judecăți se formează în noi din impresiile externe. Punându-ne această întrebare, nu cumva suntem nevoiți să primim ca adevărată vorba lui Leibniz, răspunzând lui Locke că tot ce se găsește în intelect provine de la simțuri, afară de intelectul însuși? Dar și această ultimă greutate, Condillac reușește să o înlăture, atunci când arată că funcțiunile nu sunt decât niște senzații care rezultă din coexistența lor cu alte senzații. De pildă, în cazul a două senzații de intensități deosebite, conștiința are o nouă senzație, și anume atenția. Memoria e senzația care rezultă din faptul invocării unei imagini prin alta și așa mai departe.

Astfel ajunge Condillac să reducă toate funcțiunile conștiinței la stări.

E drept că în acea vreme se căuta a se găsi și pentru conștiință o lege asemănătoare cu aceea care guvernează lumea materială și pe care o aflase Newton, adică legea gravitației universale. O asemenea lege i se păru lui David Hartley că o găsise atunci când preconizează legea asociațiunilor, tendința ideilor de a se chema una pe alta, după anumite raporturi din care unele fuseseră puse în lumină din Antichitate. Asociația ar trebui, prin urmare, să explice toate formațiunile și întreaga mișcare a vieții su-

flețești, după cum legea gravitației explică întreaga mișcare universală și forma corpurilor cerești.

Dar aceste importante idei, pe care le cuprindem, de obicei, sub o etichetă comună când vorbim de senzualismul englez, dau și alte rezultate. Vă spuneam că Descartes socotea animalele ca niște automate. În afară de aceasta, paralelismul despre care vorbise Spinoza, între substanța spirituală și substanța materială, începe să fie interpretat ca o legătură cauzală. Afară de aceasta, senzualismul, despre care v-am vorbit, afirmând că la baza vieții spirituale sunt simțurile, afirma în același timp că la baza vieții spirituale e viața materială.

Toate aceste idei întrunite formează ceea ce s-ar putea numi materialismul antropologic, adică acel curent al filosofiei care explică întreaga viață sufletească a omului ca fiind un produs al condițiunilor materiale ale vieții sale.

Care este substratul material al ideilor noastre?

La această întrebare se răspunde cu numeroase ipoteze.

Unii vorbesc de vibrații, alții de reacții fiziologice sau de simple reacții chimice, ceea ce îndreptățește pe francezul Cabanis să afirme că gândirea omenească este o secreție a creierului, întocmai cum sucul gastric este o secreție a pancreasului. Dar unde acest materialism antropologic culminează e în scrierea francezului Lamettrie, intitulată: *L'homme machine*. Lamettrie făcea parte din enciclopediști. Era un filosof foarte ascultat și citit în vremea lui. Acest filosof aduce în discuție punctele noi ale timpului, pe care le îmbină cu un anumit ateism, căci într-adevăr dacă omul nu e făcut decât din materie, dacă omul nu are suflet, atunci putem generaliza negând existența oricărui principiu spiritual în univers și deci pe Dumnezeu. Astfel materialismul se însoțește cu ateismul. Ateismul e punctul extrem al materialismului antropologic care s-a dezvoltat din senzualismul englezilor.

Iată, prin urmare, că naturalismul metafizicienilor, întrucât a solicitat spiritul științific al veacului următor, duce la niște concluzii cu totul deosebite de punctul de plecare, pentru că firește că nu poate fi deosebire mai mare decât între naturalism și materialismul combinat cu ateismul, așa cum e interpretat în scrierea lui Lamettrie *L'homme machine*. Dar în istoria filosofiei sunt dese aceste cazuri când ținta ajunsă diferă mult de punctul de plecare.

XV
Disoluția vechilor principii în secolul al XVIII-lea

Am făcut și altă dată la acest curs deosebirea între epocile dogmatice și epocile critice ale culturii. O epocă dogmatică este aceea care își precizează principiile sale din subordonarea lor la principiul supraordonat, pe care epoca respectivă îl primește fără să-l discute. O epocă critică este însă aceea care renunță la un astfel de principiu, pentru a căuta, pentru om, în interiorul lui, criteriul de deosebire și de măsurare a valorilor omenești. Trecerea de la Evul Mediu la Renaștere am înfățișat-o, altă dată, drept o trecere de la o epocă dogmatică către una critică.

Într-adevăr, Evul Mediu își precizase toate valorile sale culturale în raport cu acel principiu depășind umanitatea, pe care îl reprezenta Biserica. Renașterea însă renunță la acest principiu transcendent pentru a căuta în om, în judecata sa, în luciditatea spiritului său critic, criteriile după care să precizeze și să măsoare valorile culturale ale timpului. Centrul de greutate al culturii medievale este așadar pus dincolo de umanitate, pe câtă vreme centrul de greutate al culturii Renașterii este în umanitate.

O epocă dogmatică este o epocă de autoritate, o epocă în care variația individuală este îngrădită în avantajul conformității la marile forme colective de viață. O epocă dogmatică este totdeauna o epocă de morală mai rigidă. O epocă individualistă este dimpotrivă una în care principiul moral suferă o relaxare.

Din toate punctele de vedere aveam dreptate, așadar, să caracterizez trecerea de la Evul Mediu la Renaștere drept o trecere de la o epocă dogmatică de cultură la una critică.

În perioada următoare, însă, drumul este refăcut în sens invers, și anume de la Renaştere la veacul raţionalismului clasic. Noua dogmă a clasicismului se numeşte raţiune, dar această raţiune este de natură transcendentă, pentru că, după cum spunea Descartes, raţiunea este sădită de Dumnezeu în sufletul omenesc și constituie, ca atare, garanţia tuturor adevărurilor pe care sufletul omenesc le poate cunoaşte. Din toate punctele de vedere se poate caracteriza trecerea de la Renaştere la veacul clasic drept trecere de la critic la dogmatic. Etica devine în acelaşi timp mai autoritativă, atmosfera întreagă devine mai puţin suplă.

În ultimele lecţii ne-am aplicat a arăta în ce constă dogmatismul veacului clasic şi care sunt aspectele acestui dogmatism în toate domeniile culturii. În ultima lecţie începusem însă să schiţez procesul de disoluţie a sistemelor metafizice ale veacului clasic. Aceasta este dar problema extrem de importantă în faţa căreia ne găsim: cum s-a produs disoluţia acestor sisteme de metafizică şi cum o dată cu aceasta drumul etern al culturii omeneşti este făcut încă o dată de la dogmatic la critic.

O dată cu disoluţia sistemelor de metafizică intrăm din nou într-o perioadă critică. Trebuie deci să arătăm mai întâi cum se dezvoltă el tocmai din consecinţele duse la extrem ale dogmatismului mai vechi. O parte din acest proces l-am schiţat încă în lecţia precedentă, când arătam într-adevăr, după cum vă reamintiţi, că sistemele metafizice au dat două rezultate pe care ştiinţa şi le-a asumat de atunci. Metafizicile lui Descartes, Malebranche, Spinoza distingeau o serie materială şi o serie spirituală a lumii şi, arătând în acelaşi timp că aceste două serii pot să se dezvolte paralel dar nu se influenţează, fixau ştiinţelor naturii un drum deosebit de acela al ştiinţelor spiritului. Metafizica veacului al XVII-lea a distrus în mod definitiv părerea oamenilor din epoca anterioară după care seria spirituală a lumii ar putea influenţa seria materială. Această părere era reprezentată încă puternic prin magia Renaşterii, căci fără îndoială, atunci, oamenii socoteau că un cuvânt citit sau pronunţat poate să provoace transformări în natură, că deci seria spirituală ar putea influenţa seria materială a fenomenelor lumii. Despărţind însă între aceste două serii de fenomene, metafizica arată imposibilitatea acestei influenţe şi obligaţia pentru ştiinţă de a căuta cauzele fenomenelor materiale printre fenomenele materiale şi cauzele fenomenelor spirituale prin fenomenele spirituale. Tot astfel metafizica, mai cu seamă prin determinismul lui Spinoza, de care s-a vorbit aci, şi pe care trebuie să-l meditaţi adânc pentru a înţelege din ce premise filosofice s-au dezvoltat ştiinţele naturale moderne. Aşadar, metafizica veacului al XVII-lea a introdus în explicaţia fenomenelor naturale spiritul mecanicist, acel spirit pe care în şedinţa trecută de seminar l-am explicat în detaliu.

O dată cu fixarea acestor două principii, fundamentale pentru toată dezvoltarea ulterioară a ştiinţelor, se produce însă o consecinţă neaşteptată şi contrarie fundamentelor mişcării metafizice: spiritul ştiinţelor naturale începe să influenţeze dezvoltarea ştiinţelor sufletului şi aceasta o dată chiar cu filosofii veacului clasic. Ceva din tendinţa de a construi mecanic spiritul omenesc apare la aceşti filosofi. O mecanică a pasiunilor omeneşti schiţase Descartes în tratatul său despre pasiuni; iar Spinoza în etica sa, întrebându-se care sunt elementele simple din care pasiunile umane sunt compuse, schiţa procesul mecanic al formaţiei lor. De aci

urmează însă, după cum veți vedea îndată, consecințe importante, consecințe care sunt accentuate în curând prin introducerea unui nou curent în universul cugetării omenești și anume senzualismul lui Locke.

Locke, după cum arătam în lecția trecută, socotește că toate cunoștințele noastre provin din simțuri. Nimic nu este în intelectul nostru care să nu fi fost mai întâi în simțuri. Așadar viața sufletească are la baza ei viața și activitatea simțurilor. Vedeți că noua concluzie la care ajunge senzualismul lui Locke se potrivește cu încercările înaintașilor de a explica fenomenele sufletești prin principii asemănătoare cu cele ale naturii. Sufletul devine așadar un aspect al naturii. Această consecință trece la Hartley, Priestley și Cabanis sub forma că viața sufletească este rezultatul proceselor nervoase și fiziologice. Așa după cum bila e o secreție a ficatului sau saliva e o secreție a glandelor salivare, un produs material determinat de fiziologia nervoasă este și viața sufletească pentru acești psiho-fizicieni. Dar această idee care constă în materializarea sufletului se însoțește curând cu altă consecință și anume cu ateismul. Căci dacă spiritul este un aspect al materiei, și dacă din complexul uman trebuie să izgonesc spiritul ca atare, logica mă duce la concluzia că principiul spiritual trebuie izgonit din întregul univers. Concepția materialistă și ateistă a omului și lumii apare mai des în filosofia franceză din această vreme. Găsim astfel acest mod de a vedea în *Système de la nature* al lui D'Holbach și în *L'Homme machine* al lui Lamettrie.

Această trăsătură materialistă și ateistă apare și într-o mare întreprindere teoretică a acestei vremi și anume în *Enciclopedia franceză,* care începe să apară la anul 1751 (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, des métiers*).

Este o tendință sistematică pe care o regăsim la baza *Enciclopediei franceze* din 1751, și anume tendința de a ajunge la o știință integrală a universului. Această tendință am regăsit-o la baza tuturor sistemelor de metafizică din veacul al XVII-lea. Toate într-adevăr porneau de la principiul stabilit de Descartes, că aflând prin analiză principiile simple care se găsesc la baza universului, acesta se poate recompune prin sinteză. Enciclopedismul se ridică din aceleași premise, dar cât de deosebite sunt între ele metafizica veacului al XVII-lea cu enciclopedismul de mai târziu se vede din faptul că sistemele de metafizică sunt dogmatice, pe câtă vreme *Enciclopedia* trăiește în atmosfera critică a veacului al XVIII-lea. Trecerea de la veacul al XVII-lea la veacul al XVIII-lea este în adevăr o trecere de la dogmatism la criticism. Totul intră în disoluție acum, după cum în veacul anterior totul încerca să se organizeze.

În disoluție a intrat întâi conceptul sufletului prin materialismul antropologic al lui Hartley, Priestley și Cabanis. În disoluție au intrat apoi principiile religioase, dar despre acestea vom vorbi mai târziu.

În disoluție intră în veacul acesta multe concepte metafizice la a căror fixare s-au străduit sistemele veacului al XVII-lea, și anume conceptul despre substanță și conceptul despre cauzalitate. Metafizica veacului al XVII-lea n-a fost de fapt decât o vastă teorie dezvoltată în marginea ideii de substanță. Aceasta este marea problemă pe care și-o pun metafizicienii veacului al XVII-lea.

Ce este substanța? Substanța este ceea ce persistă, ceea ce stăruie, ceea ce se găsește la baza variațiunilor din experiența noastră. În expe-

rienţa noastră nu întâlnim decât variaţiuni, schimbări, însă ştiinţa tinde totdeauna să găsească permanentul în schimbare, să arate ceea ce leagă evenimentele schimbătoare între ele. De aci preocuparea metafizicii de a găsi substanţa sau substanţele lumii şi legătura dintre ele, apoi modul cum se face această legătură.

Ideea de substanţă este criticată de David Hume care trăieşte între anii 1711 şi 1776, şi ale cărei idei mai importante sunt dezvoltate în tratatul său *Despre natura umană,* apărut în 1740. Hume critică ideea de substanţă, căci dacă senzualismul este adevărat, dacă originea tuturor cunoştinţelor noastre este în simţuri şi cum ele nu pot cunoaşte niciodată substanţa, ea rămâne de fapt incognoscibilă. Simţurile noastre nu pot cunoaşte niciodată substanţa, simţurile noastre iau numai cunoştinţă de schimbări, de experienţe particulare, niciodată de esenţă şi de permanenţă. Aceleiaşi critici lucide şi nemiloase supune scepticul Hume ideea de cauzalitate, care presupune că între fenomenul cauză şi fenomenul efect există o transmitere de forţă. Dar nici acest lucru nu-l constată simţurile noastre. Ceea ce simţurile noastre constată este că anumite fenomene se succedă şi mai constată că această succesiune se produce cu o anumită regularitate, că, totdeauna când apare fenomenul-cauză A, noi ne putem aştepta să apară şi fenomenul-efect B. Această succesiune repetată de atâtea ori provoacă în spiritul nostru o obişnuinţă, o habitudine. De aceea, totdeauna la producerea fenomenului-cauză A suntem înclinaţi să aşteptăm fenomenul-efect B. Însă aceasta nu dovedeşte nicidecum că fenomenul-efect B trebuie neapărat să se producă. Din experienţele trecutului nu poate conchide nimeni nimic pentru viitor. Obişnuinţa m-a învăţat să aştept fenomenul B ori de câte ori fenomenul-cauză A s-a produs. Aceasta nu înseamnă însă că obişnuinţa mea coincide cu o lege naturală. Natura poate să deroge oricând de la această procedare a ei, obişnuită până acum. Necesitatea legăturii dintre lucruri nu este dată în experienţa mea. Şi astfel postulatul care stă la baza ştiinţei, anume că natura procedează totdeauna în acelaşi fel, că totul se produce după aceleaşi legi, este un postulat pe care experienţa nu-l verifică şi nu-l explică.

De aci urmează o consecinţă foarte importantă pentru ştiinţă, o consecinţă care merge în sensul acelei discuţii generale care este atmosfera de critică a acestui veac. Ştiinţa devine improbabilă şi nemotivată. Căci dacă filosofia nu mai poate să dovedească, cum metafizicienii o făcuseră, de ce natura procedează veşnic după aceleaşi legi, atunci ştiinţa nu mai are nici o valoare. Iată dar o consecinţă extrem de importantă, iată dar cum spiritul scepticismului critic invadează şi domeniul ştiinţelor şi al filosofiei în urma incisivei critici pe care o aplică filosoful englez Hume.

Dar soarta aceasta de disoluţie, de scepticizare o împărtăşeşte împreună cu ideea de suflet, cu ideea de substanţă şi de cauzalitate şi ideea religioasă. Aţi văzut şi mai sus care sunt motivele pentru care ateismul apare în acest veac. Critica principiului spiritual în om produce îndoială cu privire la principiul spiritual în univers. Dacă sufletul nu există, este probabil, spun aceşti filosofi, că nu există în genere suflet în lume, că adică nu există principiul spiritual, nu există Dumnezeu. Astfel, materialismul antropologic se uneşte cu ateismul. Pentru început însă, ateismul religios nu apare la toţi gânditorii. Apare în schimb o altă formă mai atenuată a disoluţiei religioase, şi anume, în locul religiilor istorice pozitive, se încear-

că construcția unei religii naturale sau raționale. Mulți dintre filosofii acestei vremi sunt ireligioși, în sensul că nu aderă la principiile religiilor pozitive, dar rămân totuși religioși într-un sens filosofic. Ei consimt a păstra în religie acea bază revelată cu care de fapt se potrivesc și constatările rațiunii, dar ne invită să îndepărtăm, ca un element fară importanță, tot adaosul produs de viața istorică a acelei religii.

Din punctul de vedere al religiilor pozitive, această transformare a lor echivala fără îndoială cu o disoluție.

În același timp însă, religia începe a fi privită și altfel, și anume ca un produs natural al sufletului omenesc. David Hume scrie în această privință o lucrare, *Despre istoria naturală a religiilor*, unde arată că religiile sunt produsul firesc al mentalității omenești, al afectelor de spaimă și de teroare care stăpâneau în primitivitate sufletul omenesc. Religia primitivă este așadar mai întâi politeistă, dar mai târziu, printr-un proces de condensare care își are explicația în mecanismul asociaționist al sufletului omenesc, miturile politeiste lasă loc concepției monoteiste. Există așadar un proces natural la baza religiilor. Originea religiei nu mai este divină, ci este umană, căci stă în condițiile mentalității omenești. În momentul când religia este concepută astfel, autoritatea ei se micșorează și dispare. Căci într-adevăr ceea ce garanta prestigiul religiilor era tocmai faptul că noi acceptam ideea că principiile sale sunt de origine transcendentă, că depășesc umanitatea.

Iată însă că o dată cu înțelegerea religiilor ca un produs natural și istoric al sufletului, ele intră în disoluția generală a epocii.

Această soartă o împărtășește și morala. Pierre Bayle socotește că morala nu are nevoie, pentru a exista, de garanția vreunui principiu religios de ordine transcendentă. Morala poate trăi foarte bine și fără religie, și cel puțin fără religia creștină, după cum ne-o dovedește Antichitatea. Morala, care totdeauna a fost strâns asociată cu religia, se desface din această veche alianță a ei, prin fapta lui Bayle, încercând să trăiască mai departe singură. Ea însă nu reușește să trăiască bine mai departe, nu se menține în integritatea ei, căci în veacul al XVIII-lea, veacul disoluțiilor generale, înseși principiile moralei încep să fie puse la îndoială. Interesul personal, ne spun unii din gânditorii materialiști ai veacului, este singura motivare autentică a acțiunilor omenești. Astfel apare morala utilitaristă a timpului. Tipică și exemplară în acest sens este etica lui Bentham. Dar se poate păși și mai departe, către negații mai generale încă, și astfel nu trebuie să ne surprindă că un filosof ca Helvetius găsește că singurele motive ale acțiunilor omenești sunt foamea și amorul.

Iată dar cum în veacul al XVIII-lea, vechiul spirit al sistemelor de metafizică, al grandioaselor concepții ale lui Descartes, Malebranche, Spinoza și Leibniz, intră în disoluție, dezvoltând tocmai principiile lor. Spiritul științelor naturale pe care toți acei metafizicieni l-au solicitat cu o putere deosebită se dezvoltă mai departe, dar întorcându-se tocmai împotriva acelora care îi dăduseră naștere.

Cu aceasta am obținut reconstruirea încă a unei părți din tabloul moral al vremii. Dar în veacul al XVIII-lea au existat și elemente constructive de valoare pozitivă. Întrebarea la care trebuie să răspundem acuma este care sunt aceste elemente creatoare, constructive, ale veacului al XVIII-lea?

XVI
Elemente constructive în cultura veacului al XVIII-lea

În prelegerea trecută am caracterizat veacul al XVIII-lea drept un veac al disoluției generale. Pozițiile cucerite de metafizica veacului al XVII-lea au fost dezvoltate în veacul următor, însă tocmai spre paguba și nimicirea valorilor care mai înainte rodiseră din ele. Astfel am arătat că știința intră în disoluție în momentul în care David Hume aduce pătrunzătoarea sa critică în contra ideii de substanță și de cauzalitate. Am arătat apoi cum religiile istorice intră în disoluție, fie că sunt privite ca niște produse naturale ale spiritului și prin urmare nu ca expresiile unei revelații divine, fie că religiile istorice sunt simplificate și stilizate în forma religiilor naturale și filosofice, ceea ce din punctul lor de vedere este tot o disoluție. În sfârșit, morala intră în disoluție întrucât vechiul ideal al moralei bazată pe virtute, Bentham îl înlocuiește cu morala utilitaristă. Disoluție așadar pe toată linia și în toate direcțiile. Cu aceasta însă am căpătat numai una din caracteristicile care se potrivesc veacului al XVIII-lea. Pentru că, spuneam la sfârșitul lecției trecute, mai sunt în acest veac și alte însușiri de ordin constructiv, de ordin creator, și tocmai pe acestea trebuie să le punem în lumină în prelegerea de astăzi. Mai înainte însă de a trece la aceste însușiri de ordin creator, să ne întrebăm încă o dată: care este pricina acestei disoluții generale caracterizată în atâtea din manifestările culturii din veacul al XVIII-lea? Mi se pare că un răspuns instructiv la această între-

bare ar fi acela că pricina este raționalismul veacului. De data aceasta înțelegem prin raționalism acea atitudine a spiritului care afirmă că valoarea cea mai înaltă a lui este rațiunea, că în raport cu această valoare trebuie măsurate și apreciate restul valorilor spiritului.

Raționalismul este răspunzător de disoluția religiilor, căci în religie este un factor irațional care încetează să funcționeze în momentul când lipsește organul sufletesc pentru perceperea acestor valori. În cazul acesta religia nu mai poate avea nici o valoare pentru mine, sau numai atâta valoare câtă rațiune se găsește închisă întrânsa. Tot astfel valorile etice ale sufletului sunt și ele valori iraționale. Impulsiunea noastră către bine nu pornește din sursele teoretice ale spiritului, nu urmărește scopuri teoretice, este ceva irațional. Dacă însă vreau să asimilez cu rațiunea aceste valori iraționale ale eticii, se întâmplă că ori le pot găsi indigeste și să nu le transform în sens teoretic pentru a le putea asimila ca atare. Din raționalismul său exclusiv rezultă prin urmare diferitele dificultăți de ordin cultural ale veacului, pe care le-am scos în lumină în prelegerea trecută. Atât de puternic era curentul raționalist în veacul al XVIII-lea încât el devenea măsura și criteriul de apreciere al întregii istorii omenești. În vremea aceasta se scrie istoria omenească din punct de vedere al raționalismului și acela care-și asumă meritele acestei importante intreprinderi este filosoful Condorcet, care a scris cartea *Schiță a unui tablou istoric cu privire la progresele spiritului omenesc.* Am spus că lucrarea lui Condorcet poate fi interpretată drept monumentul atitudinii raționaliste comune veacului al XVIII-lea, aplicată însă la înțelegerea și explicația istoriei umane.

Într-adevăr, până acuma raționalismul l-am găsit reprezentat mai degrabă în acea parte a filosofiei care folosește materialul științelor naturale. Am văzut ce dă raționalismul în ce privește interpretarea generală a naturii. Și atunci ne-am ocupat de operele lui Holbach și Lamettrie. Acum este vorba de a vedea raționalismul operând și în cealaltă parte a filosofiei, care este reflecția generală asupra istoriei. Aceasta este marea teză pe care o propune meditației noastre cartea remarcabilă a lui Condorcet, care ocupă un loc însemnat în istoria ideilor.

Acesta pornind de la opinia sa raționalistă socoate că istoria omenească se dezvoltă pe o singură linie și într-o ordine necontenit ascendentă. O primă conexiune pe care Condorcet o pune în lumină este aceea dintre raționalism și progresivism. Raționalismul este totdeauna progresivist. Pentru că este o caracteristică a rezultatelor la care rațiunea ajunge, aceea de a se aduna între ele, de a se însuma necontenit. Un om care își cultivă rațiunea sa în școală are această rațiune mai dezvoltată dacă studiile sale au fost temeinice, atunci când se găsește în clasa a VIII-a decât atunci când se găsește în clasa I. Desigur că nu se întâmplă așa totdeauna, dar în majoritatea cazurilor putem spune aceasta. Este într-adevăr un caracter al rațiunii de a reține rezultatele și de a le spori necontenit. Dacă este așa se înțelege însă de ce istoria omenească este o serie progresivă și ascendentă, de ce ea este câmpul necontenit al unei însumări de valori. Raționalismul se leagă prin urmare cu progresivismul; este o conexiune între raționalism și progresivism.

Dar nu numai atât, omenirea a putut face greşeli în decursul vieţii ei, şi Condorcet nu-şi ascunde faptul că istoria este plină de erori mari, de păcate importante. Însă eroarea poate să fie eliminată de sufletul omenesc, căci raţiunea, prin simpla funcţionare a mecanismului său, trebuie să ajungă la adevăr şi bine. Conform disciplinei raţionaliste a întregului veac, şi Condorcet afirmă deopotrivă că este destul a cunoaşte adevărul, pentru a voi, în acelaşi timp, şi binele. Acestea sunt propoziţii fundamentale ale raţionalismului veacului lui Condorcet. De aceea socoate el că ceea ce este eronat în societăţile omeneşti este menit să fie eliminat. Şi cu acestе eliminări este sigur că omenirea se va perfecţiona.

O altă conexiune este deci aceea dintre raţionalism şi optimism, pe care Condorcet o pune în lumină foarte bine. În sfârşit, dacă raţiunea este facultatea esenţială a omului care se multiplică prin ea însăşi şi tinde spre bine, atunci este de sperat că omenirea va înţelege şi acea mare pricină a relelor de care suferă şi că va dori eliminarea acestei pricini, şi anume va înţelege că o mare parte din relele care există rezultă din războaiele pe care omenirea continuă să le ducă cu absurditate împotriva intereselor existenţei ei. Prin urmare, raţionalismul se conexează aci cu pacifismul. Popoarele vor înţelege, spune Condorcet, că este în interesul lor să se asocieze, desigur sub preşedinţia poporului celui mai luminat al lumii. Prin urmare, raţionalismul se conexează aici cu internaţionalismul. Deci optimism, progresivism, pacifism şi internaţionalism, toate acestea sunt trăsături în legătură cu fundamentul raţionalist pe care clădeşte Condorcet, cu atitudinea raţionalistă din punctul căruia de vedere el măsoară meritele istoriei omeneşti, hotărând că acestea sunt cu atât mai mari cu cât ne apropiem de epoca contemporană, o dată cu această apropiere omenirea desfăcându-se din scutecele istoriei, păşind către pace şi către unirea universală a popoarelor. Fireşte că o astfel de concepţie asupra istoriei îşi are neajunsurile ei, după cum am arătat într-un studiu al meu intitulat *Concepţia raţionalistă şi istorică a culturii*.

Aşadar, iată că raţionalismul pe care l-am găsit la baza disoluţiilor urmărite în lecţiile trecute se repetă ca atitudine centrală şi tutelară şi în cealaltă parte a filosofiei, care este filosofia istoriei. Dar alături de acest curent raţionalist ale cărui consecinţe numeroase au variat şi le-am urmărit în ultimele lecţii, există în veacul al XVIII-lea, pornit chiar din sânul veacului al XVII-lea, un curent iraţional, şi tocmai de acest curent iraţionalist se leagă pornirile constructive ale veacului al XVIII-lea. Să vedem prin urmare care sunt etapele acestui subcurent iraţionalist, care curge undeva pe dedesubt şi paralel cu marele curent al raţiunii triumfătoare şi negatoare pe care l-am înfăţişat în ultimele lecţiuni.

În ce constă acest curent iraţionalist?

În plin veac al XVII-lea marele şi nefericitul filosof Pascal făcea o dată observaţia că spiritul omenesc poate să fie de două feluri: cineva poate să aibă spirit de geometrie sau spirit de fineţe.

Ceea ce Pascal înţelegea prin spiritul de geometrie este aproape totuna cu raţiunea clară şi distinctă de care vorbea în aceeaşi vreme Descartes. Spiritul de geometrie este acela care procedează în cuceririle sale

în chip discursiv, adică prin etape. Prin etape procedează de pildă un raționament geometric, care are reprezentarea aproape spațială a înaintărilor sale, dintr-un punct în alt punct, până la rezultat. Dar mai există încă și un alt procedeu al spiritului și acesta este procedeul spiritului de finețe. Acest procedeu nu se mișcă discursiv, din punct în punct mai departe până la rezultat, ci cuprinde dintr-o dată prin salt intuitiv realitatea lucrurilor. Această procedare a spiritului este pusă în lumina ei adevărată de către moderni. Acest procedeu nou suprarațional îl atribuie Pascal spiritului de finețe. Apoi spiritul de geometrie este analitic, el cuprinde părțile întregului, își dă seama cum se angrenează între ele, pe cât timp spiritul de finețe nu consideră elementele în parte, ci consideră totdeauna întregul. Fapt interesant pentru noi este că Pascal afirmă și admite ca valabil alături de organul rațional al spiritului, un alt organ, extrarațional, spiritul de finețe.

În aceeași vreme elementul irațional în viața spiritului este afirmat și de esteticienii timpului. Desigur că un estetician ca Boileau spune că nu este frumos decât ceea ce este adevărat și că frumosul este o formă a adevărului. Dar împotriva lui Boileau se pornește curentul iraționalist; reprezentat de un estetician ca Bouhours, care socotește că rațiunea nu poate să epuizeze frumusețea unui lucru, că frumusețea cuprinde în sine ceva irațional, „un nu știu ce", spune el împreună cu alți esteticieni ai vremii. Iar calitatea în care se întrupează acest „nu știu ce" este ceea ce numește Bouhours *la délicatesse*, un fel de adevăr văzut prin ceața unei comparații sensibile, și pe care dacă vreau să-l cuprind numai cu rațiunea îl nimicesc, îl distrug. Prin urmare, estetica iraționalistă a vremii contribuie și ea la promovarea acestui curent iraționalist, care se dezvoltă alături de marele curent raționalist.

Dar mai avem o etapă iraționalistă, de data aceasta mai degrabă subraționalistă, la un metafizician al timpului, la Leibniz. Pentru Leibniz, universul acesta este un sistem de puncte energetice, monade. Monadele acestea sunt prin urmare centre de energie înzestrate cu facultatea de a-și reprezenta lumea. Reprezentările monadelor sunt de grade felurite: unele obscure de tot, acestea sunt de pildă monadele de natură anorganică; altele ceva mai luminate, pentru că au anumite tendințe, acestea sunt monadele de natură organică, plantele; și sunt altele și mai luminate, din ce în ce mai luminate, animalele, oamenii, îngerii și Dumnezeu. Dar chiar în cuprinsul sufletului omenesc, chiar în cuprinsul acestei monade care este sufletul omenesc, avem grade felurite de claritate a conștiinței, avem mai întâi percepții obscure, ideile obscure, *les idées obscures* cum spunea Leibniz, pe care nu le pot deosebi de alte percepții, va să zică percepții cu totul indistincte. Peste aceste percepții obscure se ridică așa-numitele percepții confuze. Ele se deosebesc între ele, dar nu în elementele care le compun. Când percep culoarea de verde pot să o deosebesc de o culoare de roșu, care s-ar găsi lângă dânsa, însă această percepție distinctă față de un alt element de aceeași categorie nu este distinctă în elementele care o compun. Așa văzând verdele nu-mi dau seama în același timp că verdele nu este decât un galben combinat cu albastru. Astfel aceste percepții confuze sunt de un grad de claritate mai mare, dar nu încă perfect. Un grad de claritate

mai mare este acela al apercepţiei. Cuvântul acesta care are un rol aşa de mare în psihologie vine de la Leibniz, el înseamnă percepţie clară şi percepţie distinctă, pe care o pot distinge nu numai de percepţiile asemănătoare, dar care este distinctă până şi în elementele care o compun. Aşadar Leibniz trasează în filosofia sa un proces al spiritului şi o ierarhie a reprezentărilor, pornind de la reprezentările foarte întunecate ale minţii până la cele mai clare, până la apercepţii. Cele mai întunecate, spune Leibniz, alcătuiesc o regiune specială a sufletului, ele jucând un rol în perceperea artei, unde avem de a face cu astfel de idei mai obscure. Şi de fapt în cadrul filosofiei lui Leibniz se înscrie la un momen dat un mare rezultat, care astăzi este comun şi familiar, acea împărţire tricotomică a sufletului: inteligenţă, voinţă şi sentiment. Până în veacul al XVIII-lea nu se vorbea de trei facultăţi, se vorbea numai de inteligenţă şi voinţă, de atunci se înscrie şi aceasta a treia facultate a sufletului, sentimentul. Meritul se datorează unui filosof german mai recent, Nicolaus Tetens, care publică la 1777 opera intitulată *Cugetări filosofice*.

Tetens spune că există trei energii sufleteşti, inteligenţă, voinţă şi sentiment; sentimentul nefiind decât acele mici percepţii obscure sau mici percepţii, cum le numea Leibniz, tinzând şi ele către adevăr după concepţia intelectualistă a vremii, dar totuşi deosebite de lumina mare, limpede a raţiunii. Dar sentimentul, această regiune umbrită a sufletului, unde îşi are oare câmpul de manifestare? Desigur în artă.

Arta este principala regiune în care se manifestă sentimentul. Şi atunci se întâmplă lucrul foarte interesant, că estetica raţionalistă a unui Boileau cade într-o desuetudine desăvârşită. Pentru Boileau frumosul era un aspect al adevărului. În contra lui Boileau începe să se dezvolte acum o estetică iraţionalistă a sentimentului. Cu toate acestea sentimentul, în veacul al XVIII-lea, nu era încă înţeles în deplina lui originalitate. El era colorat încă de o anumită reprezentare intelectualistă, care se amesteca pretutindeni în valorile veacului şi astfel prin sentiment se înţelegea tot un fel de raţiune voalată, întunecată. Ţintele frumosului erau tot ale raţiunii, găsirea adevărului, însă căile sentimentului erau mai întunecate.

Într-acestea trebuia să apară însă întrebarea dacă nu cumva este nevoie de o ştiinţă care să urmărească normele sentimentului, după cum logica studiază normele gândirii raţionale? Şi atunci un alt filosof care se dezvoltă în cadrul filosofiei leibniziene, Alexander Baumgarten, afirmă că lipseşte o ştiinţă a normelor şi a procedeelor acestui sentiment. Şi această ştiinţă pe care trebuie să o construim prin analogie şi în mod simetric cu logica, ştiinţa normelor raţiunilor clare, această ştiinţă nouă devine estetica.

Termenul de estetică pe care noi îl întrebuinţăm astăzi aşa de curent este un termen apărut târziu, abia în veacul al XVIII-lea, şi anume la Alexandru Baumgarten, mai întâi într-o mică lucrare a sa, publicată în 1735 şi apoi într-o altă lucrare mai mare în două volume publicate între 1750 şi 1754, care chiar poartă acest nume *Estetica*. Pentru întâia oară acest titlu se găseşte pe coperta unui volum cu înţelesul acesta, de ştiinţa frumosului.

Iată deci câteva din elementele curentului acesta iraţionalist, care se dezvoltă alături de marele curent raţionalist al veacului.

XVII
J.-J. Rousseau și filosofia sentimentală

În ultima prelegere am arătat procesul de disociere în care intră în veacul al XVIII-lea sistemele metafizice, ajungând la rezultate opuse acestora. Alături însă de acest curent de disoluție, am recunoscut alt curent în veacul al XVII-lea care ajunge la rezultate destul de apreciabile. Începând cu Pascal, universalitatea și eficacitatea rațiunii este pusă la îndoială, construind alături de noțiunea spiritului de geometrie noțiunea spiritului de finețe. Pe de altă parte, am arătat cum unii gânditori ai veacului se ridică împotriva raționalismului estetic al lui Boileau și pun în evidență o nouă facultate sufletească, acea *délicatesse*, care operează în artă și care nu se poate rezolva în rațiune. Am arătat apoi în altă ordine de idei cum Leibniz, alături de cunoștința clară si distinctă, recunoaște o regiune nouă a sufletului, pe care o face să coincidă cu „ideile obscure", adică ceva asemănător cu „sentimentul" din terminologia psihologică modernă.

Nicolaus Tetens introduce astfel în psihologie noțiunea unei a treia facultăți sufletești, anume a sentimentului. Dar după cum inteligența avea logica sa, se cerea acum o logică a sentimentului, pe care în veacul al XVIII-lea, Al. Baumgarten o și creează sub numele găsit de el „estetică".

Sentimentul era în veacul al XVIII-lea considerat ca un regulator al vieții spirituale. Într-adevăr un filosof ca Shaftesbury sau Hutcheson în Englitera afirmau că sentimentul și nu rațiunea alcătuiește resortul și

regulatorul vieții noastre morale. În sentiment, în entuziasmul moral, distingea Shaftesbury resortul adânc al vieții etice. Dar sentimentul nu este numai un regulator al vieții noastre morale, dar și un regulator al vieții intelectuale. Întreaga școală cunoscută sub numele de școala scoțiană, și în fruntea căreia sta un gânditor ca Raid, afirma că și rațiunea noastră se călăuzește de un anumit sentiment intelectual, de simțul comun.

Dar acela care organizează întreaga sa filosofie în jurul valorii sentimentale nou-descoperite și nou-introduse în sistemul spiritului este Rousseau.

Jean-Jacques Rousseau, marele filosof al secolului al XVIII-lea, de origine genevez, dar trăind și dezvoltându-și doctrina în Franța, trăiește între anii 1712 și 1778. Jean-Jacques Rousseau întrunește în filosofia sa două curente, și anume curentul sentimentului, ale cărui etape principale le-am arătat în lecția trecută, și curentul naturalist a cărui obârșie se găsește în Renaștere. Pentru a înțelege bine apariția istorică a lui Rousseau trebuie să facem apel la cunoștințele mai vechi dobândite la acest curs. Trebuie să vă gândiți anume că începând din Renaștere se exercită o aspră și consecventă critică împotriva formelor istorice și tradiționale ale culturii.

Formele colective și autoritative sunt forme istorice ale culturii, forme pe care le-au depus valurile succesive ale vieții istorice, sunt precipitate ale vieții istorice, ale popoarelor. Împotriva acestora se ridică Renașterea individualistă, și atunci nu este instituție lăsată moștenire de Evul Mediu pe care Renașterea să n-o critice și să nu vrea s-o înlocuiască cu altă instituție a cărei legitimare să nu stea în tradiție și nici în antecedentele ei istorice, ci în simpla aprobare a rațiunii noastre.

Astfel Grotius socotește că dreptul pozitiv al popoarelor, așa cum se găsește cuprins în codicele noastre, este un amestec făcut dintr-un substrat natural, garantat și recunoscut de rațiune, peste care s-au suprapus o multiplicitate de elemente adventice, produse de condițiile speciale ale vieții popoarelor. Așa credeau toți teoreticienii dreptului natural și toți propuneau reapropierea formelor mai mult sau mai puțin deviate ale dreptului istoric către substratul inițial, singurul capabil de a se justifica în fața rațiunii, care constituie dreptul natural. Aceeași critică și aceeași tendință se observă întrucât privește și religia considerată ca o instituție istorică, căci ce este de fapt protestantismul de care am spus că este numai una din formele religioase ale Renașterii? Ce este altceva decât o critică departe împinsă și revoluționară împotriva instituției istorice a catolicismului?

Așadar, pretutindeni încercări de a substitui formelor istorice ale culturii forme naturale, garantate de rațiune. Observați însă, vă rog, că în această critică se produce o asimilare între doi termeni, o asimilare care Renașterii și mai târziu veacului clasic li se pare firească, dar pe care noi, modernii, o punem uneori la îndoială, și anume asimilarea dintre ideea de natură și de rațiune. Natura și rațiunea desemnează, pentru toți acești teoreticieni ai dreptului natural sau ai religiei naturale, unul și același lucru, aceeași realitate. Natura, pentru toți acești teoreticieni, posedă o raționalitate implicită în sânul său. Pentru că natura este realitatea ante-

rioară omului și vieții sale, natura este mediul existent înainte de apariția omului și este independentă de tribulațiile istorice ale omenirii. În felul acesta considerăm și noi natura astăzi ca un mediu independent și exterior umanității. Rațiunea era considerată la rândul ei tot astfel. Astfel rațiunea este înfățișată de Descartes drept o sământă infiltrată de către voința divină în firea omenească. Rațiunea este prin urmare și ea anterioară vieții istorice, deoarece omul a găsit-o în sine atunci când a început să clădească munca culturii sale. Iată prin urmare cum natura și rațiunea sunt deopotrivă independente de viața istorică a omului și superioară ei, sunt o condiție a acestei vieți, dar nu sunt rezultate ale ei. Dacă este așa, înțelegem de ce se poate produce o asimilare între natură și rațiune, pe care o găsim în toate sistemele raționaliste ale vremii. Înțelegem atunci de ce procesul de critică a formelor istorice ale culturii omenești și ambiția de a reduce aceste forme istorice la forma lor naturală, echivalează cu încercarea de a reduce aceste forme istorice la schema lor rațională. Natura și rațiunea înseamnă același lucru pentru oamenii timpului, aceeași realitate superioară și anterioară muncii de civilizație a omului.

La un moment dat însă rațiunea nu mai este considerată ca o energie naturală. Aceasta produce marea schimbare, profunda modificare căreia îi datorăm apariția lui Rousseau.

Rațiunea nu mai este considerată de Rousseau ca o formă de manifestare a naturii nealterate, ca produsul intervenției nemijlocite a lui Dumnezeu în om, ci, dimpotrivă, rațiunea cu nesfârșitele ei sofisme, în întregul rafinament de care practica ei se servește, este, după cum o consideră acum Rousseau, un produs special, derivat și oarecum artificial al civilizației omenești. Adevărata formă a naturii în om apărea oamenilor din veacul al XVIII-lea sub forma de sentiment. Rousseau îl declară drept un instinct divin, prin care glasul lui Dumnezeu vorbește în noi. În același timp însă se pune problema civilizației omenești și în această privință putem aminti numele lui Bernard de Mandeville, medic de origine franceză, care trăiește însă în Englitera, la Londra, și care publică în anul 1708 o foarte curioasă scriere intitulată *Fabula albinelor*. Această lucrare, scrisă îndrăzneț și care în prima sa ediție a fost vândută ca un pamflet pe străzile Londrei, închipuiește un stup de albine bucurându-se de o prosperitate și de o civilizație extraordinare. Erau niște albine evoluate, creatoare de cultură aceste albine din fabula lui Mandeville, însă în stupul albinelor domina în același timp corupția, venalitatea, imoralitatea în toate domeniile și în toate felurile. Și atunci se ridică în stup câteva albine moraliste care spun: „Imoralitatea trebuie să înceteze! Jos cu corupția! Jos cu venalitatea! Jos cu imoralitatea în toate domeniile! Să devenim un stup de albine morale!“ Glasul pătrunzător al moralistelor este ascultat, lumea începe să se moralizeze, și iată consecința neprevăzută și catastrofală: comerțul devine mediocru: media puterii de inventivitate a albinelor scade, civilizația întreagă decade și albinele oneste și virtuoase se retrag în scorbura unui copac așteptându-și moartea sigură. Această fabulă voia să ilustreze adevărul cinic, și vă rog să credeți că nu tocmai sigur, că fericirea și morala individuală nu pot coexista cu civilizația generală, că civilizația generală

se hrăneşte din însuşi complexul violent al sentimentelor şi, prin urmare, trebuie să fie nedespărţită de toate scăderile sufleteşti pe care aceste sentimente le fac să se trezească în sufletul oamenilor.

Iată dar elementele care, topite din nou în creuzetul lui Rousseau, produc filosofia sa: mai întâi ideea că sentimentul este adevăratul regulator al vieţii sufleteşti şi al vieţii morale. Apoi curentul natural, încercarea critică de a sancţiona formele istorice ale culturii omeneşti în numele naturii. În sfârşit, punerea problemei insolite despre valoarea civilizaţiei omeneşti. Că civilizaţia omenească este un bun era un lucru de care nimeni nu se îndoise înainte. Acela care acum pune problema este Mandeville, care se întreabă: civilizaţia omenească este oare un bine, are o valoare morală? Aceeaşi problemă o va relua Rousseau şi o va rezolva în acelaşi fel ca şi Mandeville, însă el va pune accentul preferinţei sale nu pe civilizaţie, ci pe fericirea şi morala individuală, despre care împreună cu Mandeville socoteşte că nu poate coexista cu civilizaţia.

Vocaţia de filosof a lui Rousseau, care până atunci fusese un biet băiat dezordonat, rătăcind prin mai multe ţări ale Europei apusene şi ajungând în cele din urmă la Paris unde trăia cu greutate, vocaţia sa de filosof este trezită atunci când citeşte condiţiile unui concurs, publicat de Academia din Dijon, asupra întrebării dacă instituirea ştiinţelor şi artelor a contribuit sau nu la curăţirea moravurilor. Rousseau a descris în *Confesiunile* sale criza sufletească pe care a trăit-o atunci când, citind această întrebare, a înţeles cât are de spus el omenirii în această chestiune. Discursul de la 1750, purtând titlul întrebării pe care o adresa Academia din Dijon, arată că progresul ştiinţelor şi al artelor n-a contribuit la progresul moral al umanităţii, ci dimpotrivă, şi că preferabilă ar fi întoarcerea umanităţii către acea fază a virtuţii simple şi a tăriei de invidiat, pe care au ilustrat-o în trecutul omenirii societatea spartană şi romană.

În 1754, Academia din Dijon publică un nou concurs asupra întrebării: care este originea şi care sunt bazele inegalităţii între oameni. Rousseau răspunde şi de data aceasta, fară însă să mai obţină premiul pe care-l obţinuse cu ocazia primului concurs. În discursul său asupra originii şi bazelor inegalităţii între oameni, Rousseau socoteşte că originea tuturor relelor sociale de care omenirea suferă stă în inegalitatea omenirii. Societăţile omeneşti sunt compuse din apăsători şi apăsaţi, din stăpânitori şi supuşi, din bogaţi şi săraci, din oamenii care aspiră în mod dureros către condiţia intangibilă a altora şi din aceştia din urmă care vor să se perfecţioneze şi să sporească neîncetat buna lor condiţie. Este o neîntreruptă luptă în firea omului grupat în societate, ambiţie nesăturată care îl nelinişteşte şi care e pricina durerilor numeroase de care el suferă. Dacă ne întrebăm însă care este originea inegalităţii între oameni, atunci răspunsul este că această origine stă în achiziţia proprietăţii. În momentul în care primul om a declarat că o bucată de pământ este a sa, a înţeles s-o apere şi, prin urmare, să devină un obiect al invidiei celorlalţi, care nu aveau pământ sau care nu-l aveau pe cel socotit mai bun; în momentul acela a intervenit lupta care dăinuieşte de-atunci în societatea noastră. Societăţii noastre astfel azvârlite în frământări continue din pricina inegalităţii oamenilor, deter-

minată prin achiziția originară a proprietății, îi opune Rousseau un tablou mai fericit, acela al omului în stare de natură și al sălbaticului, adică al omului în stare de barbarie. În discursul său asupra inegalității printre oameni, Rousseau picta de fapt două tablouri. Omul în stare de natură și omul în stare de sălbăticie sau de barbarie, *L'homme sauvage.* Omul în stare de sălbăticie nu s-a grupat cu alți oameni, a trăit cu totul izolat și de aceea în sufletul său nu există nici unul din sentimentele care sunt determinate de obicei de coexistența oamenilor. Este acesta un om foarte simplu, naiv, care nu dorește rău nimănui, de vreme ce n-a trăit alături de nimeni, dar nu dorește nici bine nimănui, pentru același motiv. Totuși dacă întâmplător vede durerea în fața sa, el compătimește cu ea și îi vine în ajutor, pentru că în sufletul său vorbește nealterat instinctul divin al milei. Exista deci un echilibru în omul din natură, în omul sălbatic, între egoism și altruism. În momentul următor însă oamenii încep să se grupeze, dar societatea nu este încă destul de veche pentru ca să apară numaidecât și maculele sociale care sunt legate de starea în societate. Oamenii sunt încă prietenoși, buni și naivi. Nu mai avem de-a face acum cu copilăria omenirii, ci cu adolescența ei, și din viața împreună cu societatea omul ajunge acum la formele altruiste ale spiritului, deși nu ajunge încă la acele forme antagoniste de viață care nu apar decât atunci când oamenii trăiesc o vreme mai îndelungată în mijlocul unei societăți. Către această epocă de adolescență a omenirii, către omul sălbatic, de care vorbea nu numai Rousseau dar și alți autori ai veacului, către omul sălbatic își îndreaptă și Rousseau nostalgia sa, nu totuși pentru a o propune ca scop, ca o țintă ideală a omenirii actuale. Căci idealul lui Rousseau nu este după cum l-a prezentat Voltaire retrograd, ci este un ideal care îndeamnă pe om să viețuiască în conformitate cu legile naturii, pe căile unei evoluții progresive.

Opera lui Rousseau se poate împărți în două: o parte de critică, în care ar intra discursurile amintite, și o parte constructivă. Asadar, după ce arată care sunt relele și care sunt originile acestor rele, el își completează principiile sale arătând care sunt remediile ce pot fi aduse vieții dureroase a omenirii. Aceste remedii sunt în rezumat două, pentru Rousseau. Mai întâi un nou sistem de educație. În această privință trebuie citată scrierea lui Rousseau *Émile* sau *Despre educație*. În *Émile,* Rousseau socotește că sistemul de învățământ al timpului său era profund eronat. Căci într-adevăr ce învățau oamenii în școli și de la învățătorii veacului al XVIII-lea? Cuvinte! Învățământul veacului al XVIII-lea, ca toate învățământurile vechiului regim, se ocupa numai de învățarea cuvintelor, se ocupa mai mult cu cunoștința limbilor, în special a limbilor clasice, cunoștință de texte. Dar în acest plan de învățământ, evident că natura era uitată cu desăvârșire. Curentul de întoarcere către natură, care începea să activeze în această vreme, trebuia să se producă și în filosofie și, prin urmare, și în pedagogia lui Rousseau, cerând o întoarcere către natură, către cucerirea unor cunoștințe dobândite din contactul direct cu lucrurile, nu cu cuvintele și cu cărțile.

Afară de această propoziție fundamentală, Rousseau pune un principiu de o importanță capitală pentru filosofia sa, anume că omul se naște

bun. Voluminoasa carte a lui Rousseau începe cu aceste cuvinte: „Totul e bun ieşit din mâinile Creatorului şi totul se corupe intrând în acele ale oamenilor". Dacă vrem prin urmare să păstrăm oamenii buni, trebuie să-i sustragem influenţelor nefaste ale societăţii, să-i lăsăm să se dezvolte în mod natural. Aşadar, sistemul de învăţământ pe care-l propune Rousseau este acela al unui învăţământ negativ. Pedagogul nu are alt rol decât să împiedice ca societatea să influenţeze dezvoltarea copilului şi să-i garanteze acestui copil o dezvoltare firească după indicaţiile naturii sale care vor fi totdeauna bune, pentru că natura este totdeauna bună. Acestea în ordinea pedagogică.

În ordinea politică, Rousseau doreşte o aplanare a inegalităţilor sociale. El doreşte un regim democratic, în care poporul să se conducă pe sine însuşi prin sine însuşi, prin delegaţii săi. El va încredinţa puterea de conducere unui monarh care o va reţine numai atâta timp cât el însuşi va respecta contractul încheiat între el şi supuşii săi. Recunoaşteţi cu alte cuvinte în această idee a *Contractului social* vechile idei ale lui Althusius, unul din teoreticienii cei mai iluştri ai dreptului natural. Iată dar cum filosofia lui Rousseau se împreună curentele fundamentale care vin să dea o nouă soluţie problemei relative la valoarea civilizaţiei omeneşti.

Dar afară de aceste câştiguri pe care Rousseau le aduce filosofiei, mai sunt unele legate de activitatea sa literară, căci Rousseau a fost un mare scriitor. Lui i se datorează primul roman în sens modern *La nouvelle Heloïse*. Ei bine, reforma pe care o produce el în concepţiile literare ale vremii îşi are de asemenea importanţa ei, întrucât priveşte prefacerile operate în cunoştinţa europeană. Într-adevăr, Rousseau are un fel nou de a prezenta pasiunile omeneşti. Clasicii fuseseră şi ei mari pictori ai pasiunilor omeneşti, însă ei le cenzurau, socotindu-le ca o boală a sufletului, socotindu-le ca o energie adversă care irumpe în sufletul omenesc şi împotriva cărora sufletul omenesc are datoria să lupte. Oameni care se luptă cu pasiunile lor, pentru a le învinge sau pentru a fi învinşi, sunt deopotrivă toţi eroi clasici. Această propoziţie fundamentală a literaturii clasice este însă răsturnată de Rousseau. Eroii lui Rousseau nu mai sunt puşi să lupte contra pasiunilor lor, în special contra pasiunii amoroase, ca împotriva unui lucru faţă de care sufletul trebuie să se arate bărbat, ci Rousseau prezintă pasiunile ca o divină putere căreia personajele trebuie mai degrabă să li se abandoneze. Datoria morală a omului nu mai este să lupte cu pasiunile, ci să le cedeze şi să deguste deliciile şi revelaţiile pe care pasiunile le aduc cu ele. Pasiunile, sentimentele, socotite ca fiind de obârşie divină, devin marele centru de grupare al vieţii şi culturii omeneşti în veacul al XVIII-lea.

XVIII
Universalitatea și autonomia valorilor culturale în filosofia lui Kant

Domnișoarelor și domnilor, în prelegerea trecută am arătat cum Rousseau sintetizează unele din curentele timpului său atunci când afirmă valoarea sentimentului în viața morală și în viața religioasă. O dată cu aceasta însă Jean-Jacques Rousseau garantează autonomia domeniului moral și religios față de domeniul științific al spiritului cu care ele se confundau mai înainte. Într-adevăr, am arătat la acest curs că una din greșelile de principii pe care veacul al XVIII-lea le săvârșea era aceea de a socoti că în materie religioasă și în materie morală rațiunea poate hotărî. Această vedere este însă infirmată de Jean-Jacques Rousseau, care arată heterogenia, deosebirea dintre domeniul teoretic, în care rațiunea valorează, și domeniul moral și religios, în care valorează alte forțe ale spiritului.

Cu Rousseau se ajunge așadar la un rezultat, care de acum înainte va fi garantat pentru cultura modernă și pe care-l va sistematiza nu el ci un alt filosof, german de data aceasta, care a stat sub influența lui, și anume Immanuel Kant. Mai înainte de a arăta în ce chip independența și autonomia valorilor este sistematizată în filosofia lui Kant, este bine să ne oprim la câteva considerații de ordin general asupra relațiilor dintre valorile spiritului.

În cultura omenească se disting atâtea bunuri câte valori ale spiritului sunt. Cultura omenească cunoaște: bunuri economice, bunuri științi-

fice, religioase, morale, artistice, politice ș.a.m.d. Un bun cultural nu este altceva decât introducerea unui obiect în sfera unei valori. Prin urmare, câte valori sunt, tot atâtea bunuri culturale există.

În ce raport se găsesc însă valorile spiritului între ele? Există epoci care afirmă superioritatea uneia din valorile culturale, restul celorlalte fiind definite și precizate în raport de subordonare cu această valoare fundamentală. Așa de exemplu, Antichitatea preconizează caracterul supraordonat al valorii teoretice. Toate valorile celelalte ale spiritului s-au definit pentru greci în raport cu această valoare supraordonată, cu valoarea teoretică. Pentru greci moralitatea nu era decât o formă a adevărului, după cum o dovedește frumoasa vorbă a lui Socrates că: „răul este ignoranță, iar virtutea este știință“. Teoria grecească în materie de artă se conduce la rândul ei după o înțelegere teoretică a artei ca o prelucrare a realității, în care caracterul necesar al realului devine mai transparent. În sfârșit, s-ar putea spune că valoarea teoretică este într-adevăr predominantă în Antichitate. În raport cu ea sunt definite și apreciate celelalte valori ale spiritului. În Evul Mediu locul acestei valori teoretice este acordat valorii religioase: în raport cu acestea sunt definite si apreciate celelalte valori ale spiritului. În epoca noastră, în deceniile noastre, s-a postulat o preponderență a valorii estetice de către un filosof ca Nietzsche, care vrea să înțeleagă viața din perspectiva estetică, într-un fel pe care vom avea ocazia să-l adâncim.

Prin urmare, iată atâtea încercări de a izola una din valorile spiritului, pentru a o face să domine restul valorilor care se găsesc în varietatea spiritului omenesc. În astfel de epoci oricine se abate de la linia de conduită pe care o recomandă valoarea supraordonată primește o prețuire negativă din partea contemporanilor. Astfel, la greci, numai omul teoretic era stimat. Cine se abătea de la norma de viață a omului teoretic primea veștejirea grecului. În literatura grecească există termenul de *banausos*, care desemnează pe omul care trăiește pentru interes, care trăiește numai din punct de vedere tehnic sau economic. *Banausos* erau meseriașii, oamenii care lucrau cu mâinile, dar și artiștii clasici, întrucât arta lor presupune meserie. Cum se numește însă tipul omenesc care se abate de la valorile religioase ale Evului Mediu? El este ereticul. Ceea ce este *banausos* în disprețul grecului este ereticul pentru disprețul și veștejirea medievalului. Dar cum se numește omul care se abate de la punctul de vedere estetic? Se numește „filistinul cultural“, omul care nu are înțelegere pentru artă și care nu poate considera viața din punctul de vedere detașat care caracterizează pe omul care are o atitudine estetică față de viață.

Veacul al XVIII-lea, în care au trăit Jean-Jacques Rousseau și Kant, este și el un veac care afirmase caracterul supraordonat al valorii teoretice. Și veacul al XVIII-lea este un veac teoretic prin excelență. Într-adevăr, în încercarea de a simplifica religia la forma ei naturală și rațională, se poate recunoaște acestui veac o impietare a punctului de vedere teoretic asupra punctului de vedere religios. De asemenea și în morală. Morala utilitaristă este aceea care se justifică în fața rațiunii. Înțelegând însă astfel religia și morala, înseamnă a nu înțelege ceea ce este propriu, caracteristic în ele și a reține numai acele elemente care se pot justifica în fața ra-

ţiunii, dar pe care invocându-le, renunţi de a înţelege fenomenul religios şi moral în întreaga lor complexitate şi originalitate.

Vedeţi că, faţă de această unilateralitate teoretică a veacului al XVIII-lea, reacţia sentimentală a lui Rousseau este de o importanţă considerabilă, pentru că reuşeşte să arate că domeniul cultural nu se poate restrânge la singurul domeniu teoretic.

Dar acela care asigură autonomia valorilor culturale, a adevărului, valoare teoretică, a binelui, valoare morală, şi a frumosului, valoare estetică, acela care asigură autonomia valorilor într-un mod sistematic, creând un sistem al valorilor şi care în acelaşi timp legitimează valorile, arătând cum sunt ele posibile, cum se produc ele, acesta este Kant. În ceea ce îl priveşte pe Rousseau, el a prevăzut intuitiv această autonomie şi a expus aceasta într-o formă mai mult literară. Problema o reia Kant şi o fundamentează într-un mod de o adâncime neatinsă până la el şi poate nici de atunci încoace.

Pentru a înţelege bine poziţia lui Kant, trebuie să ne gândim puţin care era starea valorilor culturale în veacul al XVIII-lea. Asupra acestei chestiuni m-am oprit la acest curs. Astfel, în prelegerea trecută, arătam cum în urma criticii aplicate conceptului de substanţă şi cauzalitate de David Hume, ştiinţa ca atare devenea imposibilă; căci într-adevăr cauzalitatea nu însemna pentru Hume decât o habitudine a minţii noastre de a aştepta producerea unui fenomen, atunci când fenomenul, care îl precedă de obicei, s-a produs. Dar atunci ştiinţa devine imposibilă, pentru că nimic nu ne spune că în viitor nu se vor putea produce fenomene care să infirme legea cauzalităţii şi care să anuleze valabilitatea ei. Acest lucru este prea posibil, spunea David Hume. Legea cauzalităţii nu conchide, prin urmare, decât asupra experienţei trecute a omenirii. Până acum fenomenele s-au succedat după raporturi zise cauzale. Nimeni nu mă poate însă asigura că în viitor lucrurile se vor întâmpla altfel. Dacă nu am a face deci decât cu habitudini ale minţii mele, iar nu cu raporturi necesare ale lucrurilor, atunci ştiinţa este imposibilă. Filosofia, în concluzia lui Hume, nu mai putea să legitimeze adevărul ştiinţific.

Dar aceeaşi relativizare a valorii se produce nu numai în domeniul ştiinţific, dar şi în domeniul moral. Căci dacă morala utilitaristă are dreptate, dacă binele nu este decât ceea ce răspunde intereselor mele, atunci binele este o valoare cu totul relativă, căci interesele oamenilor sunt relative. Interesele mele nu se potrivesc totdeauna cu interesele semenului meu. Prin urmare, morala utilitaristă nu mai poate să afirme valori morale absolute, universale, necesare. Aci se petrece acelaşi lucru ca şi în cazul ştiinţei. După cum în ştiinţă critica lui David Hume ne invita să spunem că pentru ştiinţă nu este nimic necesar şi universal, tot aşa în morală suntem invitaţi de a face aceeaşi declaraţie, îndată ce primim punctul de vedere utilitarist.

În sfârşit, în veacul al XVIII-lea apare pentru întâia oară în estetică gândul despre relativitatea judecăţilor de gust. Ceea ce apare frumos unei epoci, se spune, nu apare la fel altei epoci. Această idee a relativităţii frumosului este foarte răspândită în literatura veacului al XVIII-lea. Pre-

tutindeni spiritul relativismului invadează şi distruge valabilitatea universală a valorilor spirituale.

În felul acesta însă, cultura omenească se găsea periclitată, căci cultura omenească presupune totdeauna o continuitate a valorilor culturale. Un bun este într-adevăr cucerit pentru cultura omenească, atunci când suntem siguri că secolele nu-l vor distruge, că oamenii vor avea totdeauna nevoie de el. Cel puţin aceasta era concepţia despre cultura omenească de la care trebuie să fi pornit Kant. Căci rolul său istoric a fost să garanteze faţă de curentul disolutoriu al scepticismului şi relativismului veacului al XVIII-lea universalitatea şi necesitatea valorilor spirituale: necesitatea şi universalitatea binelui, frumosului şi adevărului.

Cum reuşeşte el în această întreprindere? Într-un mod foarte ingenios. Şi anume într-un mod care caracterizează filosofia sa drept o filosofie critică. În universalitate şi necesitate, în caracterul absolut al veacurilor culturale credeau şi filosofii dogmatici, autorii metafizicilor din veacul al XVII-lea, Descartes, Malebranche, Leibniz, Spinoza. Fără îndoială că universalitatea şi necesitatea valorilor spiritului o afirmă si Kant, însă pe o altă cale decât aceea pe care o practicau metafizicienii veacului al XVII-lea. Metafizicienii veacului al XVII-lea socoteau că pot afirma caracterul universal al anumitor adevăruri, pentru că raţiunea citeşte în natura lucrurilor caracterul lor universal; al binelui, pentru că recunoşteau religia şi morala ca fiind date de Dumnezeu. Prin urmare, ei socoteau că valorile spiritului sunt fixate în afară de om, pe trupul sigur al realităţii şi că filosofului nu-i trebuie decât să îndrepte o privire pătrunzătoare către realitate pentru a descoperi în ea caracterele ei eterne, întipărite de însăşi mâna lui Dumnezeu.

Alta este calea recomandată de Kant. Pentru el, valorile spiritului nu aparţin realităţii exterioare, ci aparţin productivităţii spirituale a omului. Ştiinţa nu cunoaşte cum este realitatea în sine, spune Kant, ci în ce chip se reflectă ea în spiritul omenesc. Noi nu cunoaştem, prin urmare, lumea în sine sau lucrul în sine, *numenul,* cum spunea Kant, sau cu termenul german *das Ding an sich,* ci cunoaştem în ce fel această lume se reflectă în spiritul nostru. Aceasta pentru domeniul teoretic. Pentru domeniul moral, binele nu este altceva decât un fel de a apărea al lucrurilor în lumina unor criterii fixate în natura mea. Frumosul nu este apoi o faţă a lucrurilor, ci un mod al meu de a percepe. Valorile culturale sunt prin urmare generate, produse, de interferenţa între faţa lumii necunoscută şi puterile spirituale cu care le întâmpinăm; o interferenţă între lucruri şi eu. Atunci se înţelege de ce valorile culturale pot fi, cu toată critica sceptică şi relativistă a veacului al XVIII-lea, necesare şi universale. Pentru că, într-adevăr, ceea ce sunt ele depinde de organizaţia spirituală a omului. Dar această organizaţie este universală în speţa omenească, ea funcţionează totdeauna la fel şi prin urmare rezultatele organizaţiei mele vor fi universale şi necesare. Ştiinţa, prin urmare, poate să garanteze că legile, pe care ea le descoperă în natură, se vor aplica veşnic; că fenomenele se vor succeda totdeauna în viitor, după cum s-au succedat şi în trecut, deoarece omul poate să garanteze că el va reflecta, conform organizaţiei sale, teoreticeşte, lumea veşnic în acelaşi fel.

Iată răspunsul ingenios, pe care-l găsește Kant pentru a-i restitui științei caracterul de universalitate și de necesitate pe care critica sceptică a lui Hume îl tăgăduise. Tot astfel, binele nu este o părere năzărită interesului meu, nu este un raport factice între lucrurile și interesele umane care se ciocnesc cu ele, ci este rezultatul unei prețuiri făcute în puterea acelui imperativ categoric moral, cu care omul se naște și în virtutea căruia el va prețui totdeauna în același fel realitățile practice din jurul său.

Frumosul răspunde și el unui mecanism necesar al sufletului omenesc. Frumusețea, pentru Kant, nu este altceva decât o unificare a elementelor disparate ale lumii într-un ansamblu plin de armonie lăuntrică. Astfel de aspecte organizate produc sufletului o stare de bucurie adâncă, și niciodată dezmințită, căci sufletul are nevoie de o armonie în care puterile sale să se întrunească și să se împace. Structura spirituală a omului are bucuria să găsească totdeauna frumoase lucrurile care sunt constituite într-un fel, care produc o îmbinare lăuntrică a facultăților sufletului său. Prin urmare, dacă adevărul este totdeauna adevăr, dacă binele este totdeauna bine și dacă frumosul este totdeauna frumos, dacă aceste valori ale spiritului sunt într-adevăr necesare și universale, lucrul nu se datorează decât faptului că sunt răsfrânte de oameni, adică de ființe organizate în același fel și având de-a pururi aceleași nevoi și desfășurând întotdeauna același mecanism sufletesc. Omul, cu organizația sa sufletească permanentă, garantează caracterul absolut al valorilor culturale.

Iată în ce consistă, așadar, răspunsul criticismului. Dar, în felul acesta, Kant obține încă un rezultat important, și anume el dovedea nu numai cum se poate întemeia caracterul absolut al valorilor, fără de care cultura omenească nu poate să existe, dar, în același timp, arăta că valorile spiritului sunt autonome și că, prin urmare, ar fi greșită subordonarea unora din ele sub punctul de vedere al uneia singure, asa cum făcuse Antichitatea, Evul Mediu și propriul său veac.

Într-adevăr, ceea ce rezultă din filosofia kantiană este obligația pentru lucrătorul culturii omenești să se mențină, cu exclusivitate, în domeniul valorii care alcătuiește specialitatea sa. Așa, de exemplu, omului de știință îi spune: nu încerca să împingi ancheta ta în regiuni necunoscute, căci ție nu ți-e dat să cunoști decât lumea experienței. Unul din rezultatele criticismului kantian e în adevăr că a făcut imposibilă metafizica, în felul în care era practicată de filosofii veacului al XVII-lea. Într-adevăr, dacă nu cunoaște decât acele produse de interferență între realitatea în sine și organizația mea spirituală, este de prisos a încerca să cunosc realitatea în sine. Conform naturii mele, nu pot să depășesc cercul pe care îl trage în jurul meu ca în jurul unui centru limita puterilor de cunoaștere.

În felul acesta, Kant asigură autonomia valorii teoretice. Vechile metafizici ale veacului al XVII-lea erau mai degrabă produse de interferența dintre teoretic și religios, încercări de a cuprinde cu organul teoretic al spiritului necunoscutul, care este rezervat experienței religioase. Kant asigură însă caracterul autonom al domeniului științific, stipulând că omul de știință nu trebuie să caute ceea ce se găsește dincolo de fenomenele experienței.

Tot astfel asigură Kant și autonomia valorii morale, autonomia binelui. Până la Kant, toată lumea socotea că morala se poate învăța și că obiectul ei este de domeniul speculației.

Etica mai veche era considerată ca o problemă teoretică, la a cărei dezlegare mintea omenească credea că se poate aplica, cu speranța unui succes, întocmai cum se aplică la dezlegarea oricărei probleme științifice. Iată însă că, pentru Kant, binele nu mai apare ca o propoziție care poate fi întemeiată de rațiune, ci drept un impuls al firii omenești, a cărei rădăcină trece dincolo de domeniul naturii, în care spiritul teoretic are o valabilitate limitată.

Dar ce este frumosul? Frumosul era socotit mai înainte când ca o subcategorie a binelui, când ca o subcategorie a adevărului și, în fine, ca o subcategorie a plăcutului. Existau, cu alte cuvinte, concepții intelectualiste, concepții moraliste și concepții hedoniste ale frumosului. Iată iarăși un lucru care devine cu neputință după Kant. Kant arată precis că frumosul nu poate fi confundat nici cu adevărul, nici cu binele, nici cu plăcutul.

Prin urmare, ceea ce încearcă și izbutește Kant în ce privește autonomizarea domeniului teoretic și al domeniului moral, încearcă și izbutește Kant deopotrivă, în ceea ce privește valoarea estetică a spiritului. După ce legitimează caracterul ei de universalitate și de necesitate, îi garantează acum autonomia.

Aceste rezultate ale filosofiei kantiene sunt de o importanță covârșitoare pentru dezvoltarea ulterioară a culturii omenești. Căci, într-adevăr, atâta vreme cât oamenii n-au ajuns la cunoștința diferențierii valorilor, cultura omenească se găsea oarecum împiedicată în dezvoltarea ei normală. Gândiți-vă de pildă care a fost soarta oamenilor de știință pură în Evul Mediu.

În momentul însă în care Kant recunoaște autonomia valorilor, fiecare valoare a putut să se dezvolte nestânjenită, fiecare folosind mijloacele ei proprii și sustrăgându-se presiunii altor valori. Dar o dată cu aceasta se poate observa o creștere a toleranței și libertății individuale. Oricine, în orice domeniu al culturii, poate să activeze acum în sensul valorii respective fără ca prin aceasta alte valori ale spiritului să se simtă păgubite și, prin factorii ei, să se ridice împotriva sa.

Întregul avânt al culturii moderne nu s-ar fi putut produce dacă la începutul erei contemporane n-ar fi existat criticismul kantian, care a legitimat universalitatea, dar și autonomia valorilor culturale.

Firește că această binefacere a culturii n-a mers și fără unele dezavantaje. Fața lucrurilor este totdeauna îndoită și lângă binefacerile amintite ar trebui să amintim și unele neajunsuri căci, într-adevăr, domeniul cultural, prin fapta lui Kant, a fost asigurat în autonomia valorilor lui, dar o dată cu aceasta s-a pierdut unitatea domeniului cultural. Oamenii care lucrau în cuprinsul uneia sau alteia din valori priveau străini și neînțelegători față de lucrurile care se petreceau alături de ei în domeniul altor valori spirituale. S-a produs, cu alte cuvinte, în civilizația noastră ceea ce s-a putut numi tragedia specialităților, un lucru de care va mai veni vorba la acest curs, când vom caracteriza unele din aspectele culturii contemporane.

XIX
Revoluția franceză

În prelegerea trecută ne-am ocupat de diferențierea valorilor, așa cum a fost sistematizată în filosofia lui Kant și față de proeminența care se acorda valorii teoretice în decursul veacului al XVIII-lea. Kant a stabilit autonomia valorii teoretice față de valoarea morală și față de valoarea estetică. După sistemul pe care Kant l-a realizat cu cele trei critici ale sale: *Critica rațiunii pure, Critica rațiunii practice* și *Critica judecății*, confuzia dintre aceste trei valori a devenit cu neputință. În felul acesta însă, el a asigurat un câștig de seamă al culturii omenești, căci ceea ce se opunea în trecut dezvoltării activității legate de una sau de alta dintre aceste valori era faptul că, fiind subordonate altor valori, acestea erau împiedicate în libera lor dezvoltare. Această cauză de împiedicare dispare acum. Fiecărei valori fiindu-i asigurată autonomia ei, ea se poate dezvolta după indicațiile propriei sale naturi interne și pe căile care îi sunt mai bine adecvate ei. La baza dezvoltării culturii moderne trebuie să se găsească această garantare a activității fiecărei valori în parte, prin această diferențiere a valorilor. Felul în care Kant a întemeiat această diferențiere a valorilor l-am arătat mai pe larg în prelegerea trecută. Prin acest mare act teoretic al diferențierii valorilor, veacul al XVIII-lea este așadar întrecut de veacul al XIX-lea. Caracteristica veacului al XIX-lea este înțelegerea pentru toate punctele de vedere și împiedicarea de a sufoca vreunul din aceste puncte de vedere în avantajul unui altuia; este înțelegerea largă pentru toate ma-

nifestările vieţii, pentru toate categoriile culturale, pentru categoriile religioase alături de categoria morală şi mai ales alături de categoria ştiinţifică şi de categoria estetică. Aceasta alcătuieşte o trăsătură caracteristică veacului al XIX-lea. Lărgimea de spirit şi multilateralitatea sunt într-adevăr semnele caracteristice ale veacului al XIX-lea.

Dar înainte de a ne depărta cu totul de veacul al XVIII-lea, trebuie să ne amintim de o importantă mişcare cu adânc răsunet în lumea culturii, în care de fapt veacul al XVIII-lea culminase. Această mişcare este Revoluţia franceză. Revoluţia franceză are o situaţie centrală în istoria culturii moderne; ciclul de idei care începe o dată cu Renaşterea culminează în Revoluţia franceză, şi unele din ideile şi tendinţele elaborate în Revoluţia franceză sunt încă astăzi vii, le trăim noi încă astăzi. Aşa încât Revoluţia franceză ne apare situată la acea jumătate de drum, ideală, care începe cu Renaşterea şi se termină cu zilele noastre. Problema acută a zilelor pe care le trăim e aceea care trebuie să câştige pentru noi o poziţie faţă de sfera de idei elaborate de Revoluţia franceză. Dar Revoluţia franceză, la rândul ei, nu este decât mişcarea care trage ultimele consecinţe ale curentului iniţiat o dată cu Renaşterea; aşadar, Revoluţia franceză se aşează la mijlocul căii spirituale, pe care omenirea a parcurs-o de la Renaştere şi până astăzi.

Dar să vedem care sunt tendinţele ideologice fundamentale ale Revoluţiei franceze şi să le vedem în această rapidă trecere în revistă pe care ne-o propunem, în raport cu antecedentele lor. Căci, caracterizând Revoluţia franceză noi trebuie, în acelaşi timp, să facem evidentă ideea că ea nu face decât să dezvolte şi să ducă, până la ultima consecinţă, tendinţe şi idei care se manifestaseră şi mai înainte. O revoluţie, în sensul strict al cuvântului, n-a existat de altfel niciodată: „revoluţiile nu sunt decât evoluţii bruscate". De această împrejurare ne vom convinge uşor studiind cuprinsul ideologic al Revoluţiei franceze, căci numai despre aceasta va fi vorba. Va trebui să facem excepţie în anumite privinţe, oricât de păgubitor ar fi, de împrejurările exterioare ale Revoluţiei franceze. Căci nu facem istoria ei aci, ci mai degrabă filosofia ei.

Vom spune, prin urmare, că Revoluţia franceză este în primul rând mişcarea prin care triumfă definitiv curentul individualist. Individualismul a fost însă o trăsătură care ne-a apărut încă din primul moment al încercării noastre de a caracteriza Renaşterea. Spuneam, la începutul acestui curs, că Renaşterea este o mişcare individualistă prin tendinţa ei generală de a smulge pe om din marile cadre colective şi autoritative în care el trăia în cuprinsul Evului Mediu. Trecerea de la Evul Mediu la Renaştere a produs unele stări care s-au accentuat din ce în ce, până la Revoluţia franceză. Căci ceea ce era mai preţios pentru oamenii din Evul Mediu era menţinerea în acel cadru colectiv de viaţă, mai presus decât persoana individuală; individul şi valorile sale devin însă mai preţioase în Renaştere. Acesta este punctul de vedere care alcătuieşte oarecum temelia construcţiei ideologice pe care Revoluţia franceză o ridică: individul pus în primul plan de preţuire a culturii doreşte să se conducă pe sine însuşi; el nu mai vrea să fie condus, ci vrea să conducă şi să fie stăpân pe destinele sale. Şi atunci apare principiul care organizează aceste aspiraţii ale indivizilor izolaţi: principiul suveranităţii poporului. Acest principiu al suveranităţii poporului este un principiu mai vechi. L-am întâlnit în curentul dreptului

natural, reprezentat de Althusius. Curentul acesta, prin urmare, crește și culminează în Revoluția franceză, care afirma ca un element important al constituției pe care și-o dă autoguvernarea poporului prin sistem reprezentativ. Dacă însă toți oamenii sunt chemați la opera comună de guvernare, lucrul se datorează desigur faptului că cu toții sunt voințe raționale, că rațiunea este proprietatea lor comună, că ea se exercită deopotrivă în fiecare om, după cum Descartes o arătase. O trăsătură de raționalism intră, prin urmare, în această fundamentare a democrației moderne.

Pentru ca fiecare om să poată lua parte la guvernare, el trebuie să fie luminat, trebuie să aibă un nivel anumit de cultură. Deci Revoluția franceză, prin reforma școlară pe care o propune Condorcet, creează o garanție în aplicarea acestui principiu. Revoluția franceză, prin reforma școlară a lui Condorcet, propune învățământul elementar general, obligatoriu și gratuit, un principiu care trece apoi în toate constituțiile democratice ale Europei.

Dar indivizii trebuind să se conducă pe ei înșiși, indivizii participând cu toții la rațiunea pe care Dumnezeu a însămânțat-o deopotrivă în orice om, trebuie să fie egali. Inegalitatea socială nu poate să fie justificată decât într-o inegalitate a datoriei firești, dar datoria firească este egală, deoarece toți oamenii participă la rațiunea divină. Astfel, democrația revoluționară afirmă și principiul egalității absolute între cetățeni.

Această idee de egalitate, Revoluția franceză a introdus-o în aceeași formulă cu ideea de libertate.

„Libertate, egalitate, fraternitate" erau cele trei cuvinte magice pe care și le fixaseră, ca niște permanente indicații de conduită, Revoluția franceză.

Și, firește, s-au găsit critici care să arate că alăturarea aceasta între libertate și egalitate este cel puțin paradoxală, căci dacă garantăm tuturor oamenilor libertatea, trebuie să le garantăm și libertatea de a nu fi egali; căci dacă fiecare se dezvoltă în mod cu totul liber, atunci firește că inegalitatea se va stabili în societate, deoarece dotația naturală a fiecăruia este felurită. Aducând însă această critică a alăturării făcute între libertate și egalitate, se comitea însă o eroare destul de evidentă, căci ceea ce Revoluția franceză propunea și indica drept normă de conduită nu este egalitatea ca punct de ajungere, ci este egalitatea drept condiție de plecare, egalitatea în condițiile de dezvoltare. Egalitate înseamnă, printr-o exprimare negativă, dispariția anumitor privilegii de care anumite clase se foloseau în trecut și pe care oamenii Revoluției voiau să le înlăture.

Mai departe, pentru a se garanta efectiva autoguvernare a poporului trebuie garantat în același timp măsura care să anuleze despotismul guvernelor, căci guvernele au totdeauna o tendință spre despotism.

Aceia care dețin puterea au înclinația firească de a abuza de această putere, și Revoluția franceză vrea să găsească un mijloc care să anuleze tendința aceasta firească a deținătorului puterii executive. Această nouă trăsătură pe care o introducem în tabloul ansamblului cultural al timpului o vom numi liberalism.

În ce fel liberalismul reușește să garanteze autoguvernarea poporului? Mai întâi prin stabilirea principiului ca guvernele să conlucreze cu reprezentanții poporului, acel ingenios raport de control reciproc, care este raportul între puterea executivă și puterea legislativă. Prin acest raport se constituie unul din mecanismele menite să garanteze o funcționare libe-

rală a statului, și se obține mijlocul să se anuleze propulsia spre despotism a tuturor guvernelor. În afară de aceasta se aplică principiul formulat de către Montesquieu, și anume principiul separației puterilor. În vechiul regim puterea executivă era în aceeași mână cu puterea legislativă și cu puterea judecătorească. Aceste puteri sunt separate astăzi și sunt distribuite între deținători feluriți. În sfârșit, pentru a evita abuzul din partea deținătorului celui mai înalt al puterii executive, a monarhului, Revoluția franceză aplică doctrina contractului social între rege și supușii săi. Regele apare astfel drept un simplu contractant, o simplă parte în contractul care a fost încheiat între el și popor. Poporul poate să denunțe acest contract atunci când regele se dovedește a nu respecta întreaga literă a lui. Iată prin urmare în ce fel această teorie este adusă aci să funcționeze în același sens liberalist, în sensul garantării autoguvernării efective a poporului.

Dar liberalismul Revoluției franceze mai are un alt aspect. Am spus că principiul democratic al autoguvernării poporului cerea un învățământ elementar general, obligatoriu și gratuit. Liberalismul însă cere de la învățământ o trăsătură în plus, și anume cere autonomia învățământului, mai cu seamă a învățământului superior. Principiul autonomiei învățământului superior pe care îl vedem aplicat sau discutat și astăzi de atâtea ori este un principiu de esență și de origine revoluționară. Căci într-adevăr dacă rațiunea omenească se poate perfecționa continuu, așa cum credeau filosofii veacului al XVIII-lea și revoluționarii care se recrutează printre adepții lor, atunci nu trebuie pusă nici o piedică în calea perfecționării rațiunii. Orice doctrină nouă poate fi adusă în fața studioșilor din învățământul superior. Statul nu trebuie să protejeze nici un fel de doctrină filosofică sau științifică, ci toate doctrinele, în măsura în care știința le îndreptățește să le garanteze, se pot bucura de dreptul de a fi profesate și răspândite. Așadar, alături de principiul învățământului elementar general, obligatoriu și gratuit, se ridică principiul autonomiei învățământului superior.

În sfârșit, o altă trăsătură a Revoluției franceze, o altă idee însemnată pe care Revoluția franceză o pune în circulație și care de atunci se va dezvolta necontenit este ideea națională. Naționalismul este o nouă trăsătură, un nou bun cultural rezultat din luptele ideologice și din frământările istorice ale Revoluției franceze. Simțul național era mai degrabă șters și fără multă valoare în vechiul regim. Marele principiu al colectivității umane, în epoca anterioară Revoluției franceze, consta mai degrabă într-un devotament al supușilor către suverani și al acestora către rege sau principe. Acestea erau sentimentele care țineau la un loc masa omenească, acesta era betonul care solidifica conglomeratul social. Revoluția franceză însăși înlocuiește aceste principii și poate aci este ideea cea mai nouă pe care o aduce cu sine. Ceea ce ține de acum înainte masele omenești, ceea ce le grupează înăuntrul unei societăți efectiv constituite și le determină să se comporte unitar în momentele lor de criză este sentimentul național, sentimentul comunității de origine și de aspirații.

Ideea și sentimentul național apar în Revoluția franceză ca un corolar, ca o consecință a ideii democratice, căci poporul chemat să se conducă pe sine se simte stăpân pe destinele sale și poate să lupte pentru protejarea destinului devenit comun. Ideea democratică își are, prin urmare, o consecință apropiată: ideea națională.

În sfârșit, principiul autodeterminării indivizilor înăuntrul națiunii își găsește o contraparte simetrică în principiul autodeterminării naționale. Astfel, indivizii se pot determina pe ei înșiși, prescriindu-și calea și norma lor de viață, grație reprezentanței parlamentare. Dar indivizii se pot determina și ca națiune, ceea ce duce curând la ideea determinării naționale, la principul naționalităților pe care îl găsim ca o idee de bază a ultimului război. Ultimul război, ținând la o regrupare a oamenilor după afinitățile lor naționale, nu făcea decât să dezvolte un principiu apărut în timpul Revoluției franceze, în strânsă legătură cu ideea democratică.

Trebuie acum numai puține lucruri să adăugăm. Trebuie, de exemplu, să adăugăm ateismul Revoluției franceze, care înlocuiește cultul lui Dumnezeu cu cultul ființei supreme, al rațiunii, cu adevărat zeiță a umanității. Ca urmare a acestei tendințe, găsim toate acele manifestări menite să asigure progresul rațiunii. O mulțime de școli superioare ale Franței, imitate apoi și în celelalte țări, apar acum: Școala normală, Școala politehnică, Școala centrală, Școala de arte și meserii, în sfârșit întreg învățământul științific rațional foarte neglijat în trecut. În vechiul regim nu exista nici un fel de urmă de astfel de școli; ele apar abia acum ca o consecință a atmosferei raționaliste în care oamenii revoluției se mișcă în genere.

Dar raționalismul Revoluției se mai poate recunoaște în întregul sistem de unificare și centralizare pe care îl practică Revoluția franceză, căci rațiunea este centralizatoare și unificatoare. Așa am definit-o și altă dată la acest curs. După cum rațiunea lucrează, tot așa face și Revoluția franceză: centralizează și unifică instituțiile naționale, centralizează țara în jurul capitalei, unifică sistemul legislativ, unifică sistemul metric ș.a.m.d.

Iată dar câteva din tendințele de căpetenie ale Revoluției franceze. Dacă ne gândim bine ce curente seculare se contopesc în Revoluția franceză putem regăsi, cu ușurință, trei fire principale, pe care le-am depănat îndelung la acest curs. Este mai întâi curentul individualist, pornit din Renaștere. Acest curent se combină însă cu curentul dreptului natural pornit și el din Renaștere, însă dezvoltat mai cu seamă sub influența reformei religioase. Și la aceste curente se adaugă curentul raționalist, pornit deopotrivă din Renaștere, dar solicitat mai cu seamă de către Descartes. Întrunirea tuturor acestor curente cu anumite nemulțumiri sociale profunde au aprins scânteia revoluționară și creează în Franța acea schimbare radicală a feței lucrurilor, pe care apoi geniul militar al lui Napoleon o propagă în întreaga Europă.

Dar Revoluția franceză a avut un ecou extraordinar în toată lumea civilizată.

Către sfârșitul acestor lecții vom avea poate ocazia să ne ocupăm și de șocul puternic pe care Revoluția franceză l-a avut pe tărâmul nostru și să vedem ceea ce în bună parte i se datorează ei în reforma României moderne. Aceasta ca o ilustrație cu totul parțială a marelui ecou pe care Revoluția l-a propus. Dar în timp ce Revoluția dezvolta consecințele sale atât de bogate și atât de numeroase, un curent de opoziție față de Revoluția franceză se produce. Astfel epoca deschisă după Revoluția franceză și la a cărei expunere trebuie să trecem în lecția viitoare, se poate sistematiza pentru noi printr-o mișcare de alternare dintre consecințe ale Revoluției și mișcări reactive împotriva lor.

XX
Romantismul

Tendința raționalistă a veacului al XVIII-lea a culminat în mișcarea plină de consecințe pentru dezvoltarea ulterioară a civilizației care a fost Revoluția franceză. Atunci însă când ne-am preocupat de principalele curente de idei ale veacului al XVIII-lea, distingem alături de o tendință raționalistă servită de filosofii, de enciclopediștii și de oamenii de știință ai timpului, distingem zic, o tendință iraționalistă care își făcea loc mai cu seamă în reflecțiile privitoare la o estetică a timpului și care, în cele din urmă, ajunge chiar să constituie disciplina modernă a esteticii. Acest curent divergent față de curentul raționalist l-am desemnat atunci drept cuvântul sentimental și vă aduceți aminte care au fost numele de gânditori pronunțate pentru a ilustra existența și dezvoltarea acestui curent.

După cum tendința raționalistă culminează în Revoluția franceză, curentul sentimental culminează și el într-o mișcare contemporană aproape cu Revoluția franceză, care este Romantismul. Romantismul este un fenomen european într-adevăr, pentru că îl găsim reprezentat în toate țările de cultură ale vremii, mai cu seamă însă în Englitera, în Germania și în Franța.

Anii trecuți ne-au adus câteva aniversări romantice. S-a ales de către unii data de 1927 pentru a sărbători centenarul Romantismului, căci într-adevăr un secol înainte, în 1827, a apărut celebra prefață a dramei lui

Victor Hugo, intitulată *Cromwell*, în care sunt fixate principiile artei poetice romantice. Nemulțumiți însă cu această dată, alții au ales-o pe aceea de 1930 pentru a sărbători centenarul Romantismului, deoarece atunci se împlineau într-adevăr 100 de ani de când, într-o memorabilă seară, tineretul aderent la principiile esteticii și filosofiei noi recurgea la căi, de fapt pentru a apăra piesa revoluționară a lui Victor Hugo, *Hernani*.

A fixa însă centenarul Romantismului în 1927 sau în 1930 constituie o eroare mai cu seamă în lumina acelor cercetări moderne, întreprinse de câțiva profesori francezi ca de pildă: Van Tieghem, Baldensperger și Monet, care au arătat că începuturile Romantismului trebuie fixate cu mult mai înainte și anume chiar pe la mijlocul veacului al XVIII-lea. Este adevărat că Romantismul culminează mai târziu, însă începuturile lui trec înapoi de pragul veacului al XIX-lea și se situează anume chiar către mijlocul veacului anterior.

Într-adevăr, două fenomene ne îndreptățesc, în primul rând, de a vorbi de un romantism al veacului al XVIII-lea. Mai întâi faptul că poetica clasică, așa cum o fixase Boileau în *L'art poétique*, este profund zădărnicită de contribuția nouă, ca de exemplu aceea foarte importantă, pentru acest moment, legată de numele elvețianului francez Sébastien Mercier. În afară de aceasta însă, în starea de spirit a oamenilor se produce o profundă transformare și anume întrucât privește sentimentul naturii. Natura era puțin prețuită de clasici; ea nu ocupa nici o parte în literatura lor, ici-colo putem întâlni într-adevăr scăpări, de natură destul de sumară, descriptive, care nu dovedesc însă, în ceea ce privește pe clasici, un sentiment deosebit de fervent pentru ea. Ba chiar întrucât privește anumite însușiri ale naturii, ca de exemplu acelea ale naturii grandioase, se întâlnesc în clasici manifestări care ne pot surprinde astăzi: așa de exemplu, într-o scriere foarte caracteristică clasicismului și anume în *Astreea* lui H. d'Urfé, găsim chiar o satirizare a naturii grandioase care cere de la noi, pentru a o contempla, o poză caraghioasă, acea dare peste cap a privirilor, care poate face pe un vizitator neatent al piscurilor elvețiene să-și piardă pălăria. În afară de aceasta clasicismul era puțin favorabil nu numai întrucât privește admirația naturii, dar și întrucât privește admirația artei gotice. Tot ce era nemăsurat, tot ceea ce reclama o tensiune care iese din comun solicită mai degrabă sancțiunea negativă a clasicismului. Din această stare de spirit rezultă așadar și puțina simpatie a clasicilor pentru natura grandioasă și puțina lor simpatie pentru arta grandioasă a goticului care, în ochii unui autor atât de caracteristic pentru clasicism, ca La Bruyere, este pur și simplu un produs al barbariei.

Toată această constelație sufletească în fața naturii și în fata artei se schimbă însă către mijlocul veacului al XVIII-lea, căci întâlnim acum un cult nou, închinat naturii, și anume unei naturi sălbatice și tulburi, în care vegetații luxuriante acoperă morminte și ruini, și întâlnim în același timp o admirație restituită artei gotice. Scânteia acestei admirații s-a pornit mai întâi în sufletul lui Goethe, tânăr student la Strassbourg, care are ocazia să simtă, pentru întâia oară, după atâția ani, frumusețea domurilor gotice și s-o comunice, în mod contagios, contemporanilor săi.

Iată câteva considerații care dovedesc că atât în ceea ce privește doctrina literară cât și în sentimentul oamenilor față de natură și de artă, încă de la mijlocul veacului al XVIII-lea se recunosc semnele unei transformări, în care trebuie să recunoaștem și începuturile mișcării romantice. Este adevărat că romantismul culminează abia mai târziu, și anume la începutul veacului al XIX-lea. Dar lucrul rămâne firesc. Un curent poate să aibă o îndelungată viață, fără ca el să se aprindă într-o flacără înaltă, decât atunci când anumite împrejurări îl solicită într-un mod cu totul special. Cred chiar că împingând până la mijlocul veacului al XVIII-lea originile absolute ale Romantismului, se comite în definitiv o eroare. Căci romantismul a existat întotdeauna. După cum am avut ocazia să formulez într-o altă împrejurare, se poate vorbi despre romantism ca despre o formă eternă a spiritului. Romantismul a existat întotdeauna și spiritul, manifestându-se într-unul sau altul din domeniile rezervate lui, poate oricând să se manifeste romantic.

Se vorbește, de obicei, despre romantism ca despre o mișcare literară. Cel puțin aniversările de acum câțiva ani erau mai ales aniversări ale romantismului literar. Se vorbește apoi despre un romantism plastic, despre romantismul sculptural. Dar se poate vorbi de romantism în toate domeniile. Există romantism științific, romantism în medicină, ca de exemplu al medicului din epoca romantică, Mesmer, sau al unor urmași ai lui, care socotesc că bolile pot fi mai bine tratate lucrând asupra subconștientului bolnavului: că boala, oricare ar fi formele pe care le ia, este ceva care depinde mai mult de individualitatea psihologică a bolnavului decât de individualitatea fizică a lui. Există aci o trăsătură de romantism care ne îndreptățește să vorbim despre o medicină romantică. Dar se poate vorbi de romantism științific în mod mai general. Și lucrul s-a și făcut, ca de exemplu celebrul chimist și filosof Wilhelm Ostwald, care, într-o lucrare a sa *Grosse Männer, Oamenii mari,* distinge tipul omului de știință clasică și tipul romantic al omului de știință. Clasicul este în știință un cercetător migălos, care merge mai degrabă către reconstituirea fidelă a amănuntelor, care se hotărăște cu greutate pentru integrările de ansamblu, largi, de cunoștințe; pe câtă vreme romanticul este un sintetic, el trece cu ușurință de la fapte la principii, de la amănunte la generalitate, el este apoi un temperament care înțelege să intervină activ cu știința sa în luptele vieții, și să dea astfel o aplicație practică și efectivă ideilor sale. Există între acești doi oameni de știință o deosebire evidentă de temperament, care poate fi interpretată ca deosebire între temperamentul clasicului și temperamentul romanticului în știință. Apoi este acea culminare a științelor care este filosofia, în care se vorbește desigur mult mai des despre romantism. Întreaga operă a filosofiei care urmează lui Kant poartă în istoria filosofiei numele de Epoca romantică. Se vorbește apoi de un romantism politic. Democrația, de caracter mistic, a unui Lammenais de exemplu, este o democrație romantică.

Iată, așadar, cum se poate vorbi de romantism ca despre o formă cu totul generală a spiritului omenesc care însă, din când în când, sau cel puțin o dată în istoria omenirii, a căpătat mai mult accent, s-a manifestat

cu mai multă intensitate, încât se poate formula un raport între un romantism ca formă a spiritului în genere și romantism ca manifestare istorică a spiritului uman. Și anume, se poate spune că forma istorică de manifestare a Romantismului nu este decât produsul unei coincidențe între o structură eternă a spiritului omenesc și anumite împrejurări istorice, care o solicită cu deosebire, o fac să trăiască mai viu, mai intens. Vom vedea, la sfârșitul acestei expuneri, care au fost aceste împrejurări istorice care au solicitat-o pentru a o face să se manifeste mai intens și pentru a produce curentul istoric respectiv.

Deocamdată însă, înainte de a trece la aceste considerații mai degrabă istorice, să definim Romantismul în sine, ca formă generală a spiritului omenesc. Pentru a obține o astfel de definiție este necesar să comparăm forma romantică a spiritului cu forma lui clasică. Această comparație se face de obicei, căci toată lumea resimte că între clasicism și romantism există un contrast simetric, în așa fel încât apropierea acestor două noțiuni face mai vii trăsăturile fiecăreia dintre ele.

Întrebarea despre forma de spirit clasică se poate descompune în două întrebări separate.

Ne putem anume întreba cum vede clasicul lumea și cum resimte el individualitatea omenească în alții și în el însuși. În mod general, căci excepțiile nu sunt excluse deloc, se poate spune că clasicul proiectează în spațiu viziunea sa despre lume. Lumea este pentru el un raport de coexistențe. Clasicul are despre lume o icoană pur spațială. Înțelegerea lumii ca un întreg închis, înconjurat din toate părțile, în care elementele constitutive, corpurile cerești se găsesc în raporturi regulate unele față de altele, este ceva răsărit din felul spațial în care omul clasic, așa cum a fost el reprezentat mai cu seamă în Antichitate, resimte lumea. El o resimte în spațiu. Elementul timpului, al devenirii, al schimbării este aproape eliminat de clasic din icoana sa despre lume. De aci rezultă o consecință foarte importantă, potrivit căreia clasicismul n-are simț istoric, căci simțul istoric presupune înțelegerea lumii în timp, ca ceva care se formează necontenit. Dar clasicul nu înțelege lumea ca ceva care se formează, care se schimbă necontenit, ca un proces în devenire, ca un ansamblu de relații succesive, ci el înțelege lumea ca o așezare statornică și liniștită de lucruri, ca un ansamblu de raporturi coexistențiale.

Acesta este și punctul de vedere al felului în care clasicul resimte și înțelege individualitatea omenească. Individualitatea omenească pentru omul clasic este de asemenea structurală. Individualitatea clasică este o structură, un ansamblu liniștit și bine organizat de elemente. Să observăm, de exemplu, în ce fel este descris omul în acea producție, extrem de caracteristică pentru timpurile clasice, care este tragedia. Omul este descris în aceste producții poetice ca o structură, ca un ansamblu de elemente organizate, în care putem recunoaște o ierarhie a elementelor constitutive și o deopotrivă înglobare a lor sub o dominantă unică. Caracterele clasice sunt astfel prezentate încât este ușor de a spune, de către acela care ia cunoștință despre ele, ce virtute sau ce viciu omenesc reprezintă sau întrupează ele cu deosebire. Gândiți-vă, de exemplu, la superba colecție de ca-

ractere pe care o fixează Racine în tragediile sale și cu ușurință veți putea să vă reamintiți caracterele fiecărei persoane din tragediile sale și fiecărei persoane de acolo îi veți putea da numele uneia din pasiunile esențiale ale sufletului omenesc. Veți spune de exemplu că Andromaca este fidelitatea conjugală, că Fedra este pasiunea vinovată, că Berenice este iubirea pură ș.a.m.d. Această simplă rezolvare a unui caracter într-o pasiune unică n-ar fi posibilă dacă aceste caractere n-ar conține o raționalitate implicită, asemănătoare cu aceea care o avea icoana clasicului despre lume. Și numai pentru că poetul clasic avea o înțelegere a sufletului omenesc ca o structură solidă, ca un bloc, în clasicism a putut să apară tragedia. Căci efectul tragic n-ar putea să apară decât cu condiția ca sufletul, care intră în luptă cu forțele adverse care-l amenință, să fie un suflet bine închegat, încât să poată să lupte cu aceste forțe adverse și în cele din urmă să cadă învins. Dacă sufletul, așa cum îl descriu poeții clasici, n-ar avea această organizare, această soliditate, dacă ar fi fluid și neconsistent, așa cum este sufletul descris de către poeții romantici, atunci se înțelege că lupta aceasta nu s-ar mai putea da: lupta nu poate să apară decât între două puteri deopotrivă de tari. Față însă de moliciunea extremă a sufletului romantic, lupta aceasta nu mai poate să apară. Și de fapt, un fenomen caracteristic al trecerii de la clasicism la romantism este tocmai dispariția tragediei ca gen literar.

Acum, după cum am văzut, în modul sumar pe care-l îngăduie dezvoltările acestui curs, cum resimte omul clasic lumea, cum resimte individualitatea omenească, să ne punem aceeași întrebare și în ceea ce privește pe romantic, pentru a obține caracterizarea formei romantice de spirit sau a romantismului ca formă generală de spirit.

Dacă clasicul proiectează lumea în spațiu, dacă el o resimte ca un total statornic și închegat de raporturi de coexistență, romanticul proiectează lumea în timp și o resimte ca un total fluent de raporturi, ca un ansamblu curgător de raporturi de succesiune. Astfel, filosofia romantică introduce, în gândirea omenească, un element aproape nou, puțin reprezentat în trecutul cugetării omenești, deși, firește, exemple contrarii dar nu semnificative destul se pot întâlni și în clasicism. Acest element nou este înțelegerea lumii ca devenire, ca mișcare. Lumea este pentru romantic un proces evolutiv. Filosofiile cele mai caracteristice ale Romantismului, ca de exemplu a lui Schelling sau aceea a lui Hegel, înfățișează lumea ca un proces de evoluție.

Astfel, pentru Schelling lumea este o desfacere a elementelor contrarii din care ea este constituită pentru noi, din acea unitate neutră, în care contrariile se găseau împăcate. Lumea este, așadar, o desfășurare din identitatea primitivă a tuturor elementelor, care acolo se găseau amestecate în mod nediferențiat.

Al doilea mare sistem romantic este acela al lui Hegel, care înfățișează lumea ca o mișcare evolutivă și anume ca mișcarea evolutivă a ideii absolute, fundament al realității, care înaintează necontenit spre o cât mai desăvârșită cunoaștere de sine. Lumea este însăși mișcarea ideii absolute a spiritului, care se exteriorizează în fel de fel de forme, pentru a ajunge la

un rezultat și anume, în epoca civilizației contemporane, la deplina cunoștință de sine a spiritului absolut.

Iată cum cele două mari sisteme metafizice, caracteristice pentru Romantism, înfățișează lumea ca o devenire, ca o mișcare, ca un proces evolutiv și în felul acesta marchează contrastul profund față de înțelegerea lumii ca un ansamblu liniștit, static, nemișcat de elemente, așa cum și-l înfățișau clasicii greci, atunci când pronunțau cuvântul *kosmos*. Poate că evoluționismul modern de formă științifică n-ar fi fost posibil dacă înțelegerea lumii ca evoluție n-ar fi fost pregătită mai dinainte de către filosofia romantică.

Dar, în afară de aceasta, dacă trecem de la înțelegerea romantică a lumii la experiențele interne ale sufletului omenesc, observăm aceeași importanță a ideii în timp și în acest domeniu. Romanticul este ființa care are o adâncă și variată experiență a timpului. Romanticul este ființa care trăiește timpul. Toate afectele lui sunt în legătură cu trăirea timpului. Care sunt efectele romantice cele mai caracteristice? Mai întâi și întâi, dorul către trecut, întoarcerea sufletului spre trecut, amintirea poeziei trecutului, așa cum o stârnește săgetătoare în sufletul omenesc vederea ruinelor sau a vestigiilor propriei noastre copilării. Este o emoție pur romantică, caracteristică pentru Romantism, care ne întâmpină în întreaga lui producție literară și este în același timp un afect în legătură cu timpul, cu scurgerea lui.

Dar sufletul romantic se îndreaptă nu numai către trecut, către adâncimile lui depășite, ci se îndreaptă și către viitor. Aspirației către trecut i se asociază în sufletul romanticului aspirația către viitor. Dorința de schimbare, năzuința către ceva care nu s-a produs, dar pe care îl aștepți cu un amestec caracteristic de dezolare și de poezie internă, tendința către o veste nouă, mare, care să schimbe fața vieții tale. Această năzuință vagă, cam fără formă, dar în legătură cu timpul, așteptarea minunii, pe care numai timpul poate să ne-o aducă, este iarăși unul din afectele, una din emoțiile cele mai caracteristice ale Romantismului.

Tot atât de caracteristică este pentru sufletul romantic și emoția urâtului. Ce este urâtul? Urâtul este trăirea timpului fără conținut. Urâtul este trăirea timpului fără conținut. Urâtul este sentimentul că timpul nu aduce nimic cu sine, că el e gol, că nu poate să împrumute nici un conținut vieții noastre.

Dar această proiecțiune în timp, în succesiv, o întâmpinăm nu numai în icoana despre lume a omului romantic, nu numai în afectele sale tipice, dar și în propriul fel de simțire al individualității romantice. Dacă omul clasic se simțea ca o structură închegată, capabilă să lupte cu destinul advers și care se putea simți știrbită dar nu umilită în lupta cu forțele adverse ale destinului, această însușire dispare pentru omul romantic. Individul romantic este un ansamblu de elemente fluente, de elemente în curgere, în devenire, în schimbare. Omul romantic nici nu se menține într-o formă oarecare. El nici nu are formă. Aspirația sa dorește să intre în toate formele. Astfel, una din ambițiile cele mai caracteristice ale culturii romantice era universalismul, tendința de a trăi toate formele de viață, de

a fi cât mai universal. Astfel Romantismul tindea către acel ideal al culturii numit *Bildungsideal*, despre care vorbeau romanticii germani. Și în această privință este caracteristică vorba lui Fr. Schlegel, pe care o aminteam și altă dată, care fixa ca țintă a aspirației omului de cultură romantică trăirea în toate formele sau, cum spunea el, să se acorde pe sine însuși așa cum acorzi un instrument muzical la felurite chei, așa încât un om să poată trăi clasic, filosofic, poetic, naiv, sentimental, romantic. La acest universalism ne invită aforistul Schlegel. Această universalizare nu este însă posibilă decât atunci când individualitatea omenească are o formă stringentă, bine organizată, când contururile ei nu sunt atât de laxe încât să o facă să-și depășească forma ei proprie.

Dar alături de tendința universalistă întâlnim, iarăși ca o formulă romantică, tendința proteică, potrivit căreia omul vrea să trăiască nu numai toate formele culturii, dar și toate formele vieții. El vrea să se răspândească în întreaga creație și într-un elan frenetic să se confunde cu natura, în întreaga varietate a ei.

Foarte caracteristice, din acest punct de vedere, sunt cuvintele pe care le notează în jurnalul său Amiel, un scriitor genevez care s-a format în Germania în vremea romanticilor și care cuprindea în sufletul său atâtea elemente ale structurii romantice care prezidase la formația sa. Tendința de a distruge tiparul formei proprii și a intra în toate formele în amănunțimea lor, în adâncurile naturii, de a palpita panteistic din infinita varietate a aspectelor naturii este exprimată de Amiel cu desăvârșită claritate.

Acestei lipse de formă a individualității romantice îi mai corespunde încă un caracter, și anume caracterul conflictual. Omul romantic este omul conflictual, problematic prin excelență, este sufletul în care clocotesc necontenit tendințe contrarii, el nu cunoaște liniștea adâncă, nu cunoaște așezarea profund statornicită, care constituie sentimentul fericit de viață al omului clasic. Dimpotrivă, în clocotul intern al sufletului său se ciocnesc mereu puteri adverse. Înfățișarea generală vieții sufletești a romanticului este aceea a unui conflict, a unei probleme veșnic nerezolvate. Din această pricină eroul cel mai popular în romantism a fost eroul reprezentativ al vieții conflictuale, și anume *Hamlet*.

S-a spus despre Hamlet că ar fi un abulic, un om lipsit de voință. Această caracterizare este prea simplă, căci un om lipsit de voință nu se luptă cu el însuși. Hamlet luptă cu el însuși, căci este veleitar nu abulic, concepe scopul voinței sale fără să găsească însă puterea de a-l atinge. De asemenea s-a spus despre un alt erou caracteristic al romantismului, despre eroul lui Goethe, *Faust*, că este un sceptic. Eronată caracterizare și aceasta, căci scepticul poate să fie un om perfect liniștit și cu o viață sufletească foarte închegată. Temperamentul sceptic a înflorit cu o deosebită predilecție în culturile clasice. Cuvântul însuși îl deținem din clasicism, Faust este însă un sceptic din deznădejde. El este cineva care a crezut în posibilitatea minții omenești de a cunoaște, dar care s-a izbit cu durere de limita puterii acestei cunoștințe omenești. Plutind la această graniță a

deznădejdii, gândurile și sentimentele sale nu sunt ale unui sceptic liniștit, ci ale unei naturi conflictuale și ale unui sceptic din deznădejde.

Dacă firește am invoca și alte figuri reprezentative ale Romantismului, am regăsi deopotrivă, pe această scenă romantică, sumedenie de oameni problematici, conflictuali, niciodată însă caractere închegate cum ne dă clasicismul. Iată câteva din trăsăturile pe care le socotesc esențiale pentru caracterizarea romantismului ca formă de spirit.

Începutul acestei prelegeri făgăduia însă răspunsul la încă o întrebare, și anume la întrebarea care au fost condițiile istorice mulțumită cărora forma eternă a Romantismului a căpătat o dezvoltare deosebită tocmai în acest timp?

Romantismul este o mișcare de compensație. Tocmai pentru că raționalismul ocupă atâta loc în viața contemporană a oamenilor, tocmai pentru că în această creștere, în acest exces al raționalismului, puterile celelalte ale vieții se găseau comprimate, tocmai aceasta dovedește și explică apariția Romantismului.

Romantismul datează din mijlocul veacului al XVIII-lea, veac al raționalismului, și dădea replică unor tendințe comprimate ale sufletului omenesc. Nevoia eliberatoare de viață intensă era o cerință pe care raționalismul nu o putea satisface. În veacul al XIX-lea romantismul a îndeplinit acest rol. Și este de observat că, dacă în anul 1930 s-au împlinit 100 de ani de când s-a dat memorabila luptă pentru *Hernani,* tot în 1930 s-au împlinit 100 de ani de la începutul publicării cursului de filosofie pozitivă a lui Auguste Comte care, firește, fixa o înțelegere a lumii și recomanda o atitudine de viață profund opusă romantismului. Dar tocmai aceasta este și funcția și sensul romantismului, de a coexista cu curente și manifestări antiromantice. Căci romantismul este compensație, este replică în contradictoriu. De aci a rezultat o împrejurare absolut remarcabilă și aceea că și vremea noastră a propagat romantismul, că romantismul n-a îmbătrânit, deoarece curentele raționaliste au devent din ce în ce mai importante în cuprinsul civilizației noastre. Încât, față de această permanentizare a valorii raționalismului, s-a menținut și funcțiunea compensatorie, utilitatea de compensație a curentului romantic.

Dar romantismul, care a creat o supapă de siguranță în sufletul omului modern, n-a educat pe omul modern pentru nevoile vieții. Și de aci feluritele aniversări ale romantismului, care s-au petrecut în anii din urmă și care arată continua neliniște a conștiinței omului din această vreme, care se examinează și se întreabă dacă, permanentizând valori romantice, nu se îndepărtează de la cerințele imanente ale timpului nostru, împiedicând adaptările juste ale contemporanilor la condițiile vieții și civilizației lor.

Romantismul însă n-a pretins niciodată că poate face acest serviciu. El a dorit totdeauna să fie o oază de reculegere, de împrospătare și de regenerare interioară în luptele mult mai aride ale civilizației de astăzi.

XXI
Concepția raționalistă, istorică și umanistă a culturii

Prelegerile dinainte au precizat conținutul celor două curente culturale care străbat veacul al XVIII-lea: curentul principal al raționalismului și curentul iraționalist, al sensibilității. Am arătat, la timpul oportun, cine sunt reprezentanții acestor curente și am detaliat mai de aproape conținutul lor. Cele două curente care se îmbină între ele, pentru a integra fizionomia culturală a veacului al XVIII-lea, izbucnesc în două mari evenimente de caracter deosebit și în felul acesta marchează succesul lor definitiv. Curentul raționalist triumfă o dată cu Revoluția franceză care, după cum arătam în prelegerea care încheia ciclul conferințelor noastre, nu este altceva decât încercarea de reformare a societății franceze pe baza principiilor garantate de rațiune. În timp însă ce curentul raționalist triumfă cu Revoluția franceză și prin urmare într-o faptă politică, curentul celălalt, subcurentul iraționalist al sensibilității, se pregătește și el să aducă în viața culturală a Europei o realizare de seamă, și anume Romantismul, căruia i-am consacrat de asemenea una din prelegeri.

Dar aceste două curente culturale alcătuiesc în același timp două trunchiuri pe care s-au grefat două concepții despre cultură, prin urmare două feluri de a-și reprezenta cultura, legate de două norme de conduită, care pot fi recomandate omului de cultură și popoarelor de cultură. Într-adevăr, atunci când vorbim despre o concepție de cultură, trebuie să distin-

gem două lucruri: cum își reprezintă filosofii respectivi fenomenul cultural și, în al doilea rând, cum ar dori să-l vadă ei îndrumat. O concepție culturală, prin urmare, presupune o seamă de judecăți de existență despre înfățișarea obiectivă a culturii pe de o parte, iar pe de altă parte, despre țintele pe care procesul cultural trebuie să și le propună.

Să analizăm care sunt aceste două felurite înțelegeri ale culturii, grefate respectiv pe trunchiul raționalismului, pe de o parte, și pe trunchiul romantismului pe de altă parte. La prima din aceste întrebări însă răspunsul nostru a fost dat tot într-una din prelegerile anterioare, și anume când ne-am ocupat despre concepția raționalistă a culturii, și ce am spus atunci veți regăsi cu ușurință în amintirea dumneavoastră. Concepția raționalistă a culturii pornește de la constatarea că partea cea mai eminentă din organizația ființei omenești este rațiunea; că rațiunea se poate cultiva nedefinit, că una din însușirile rațiunii este de a putea să-și însumeze rezultatele ei în așa fel încât o ființă rațională este mai bogată sufletește, mai luminată, mai bună la sfârșitul procesului cultural decât la începutul lui. De aceea spuneam, în prelegerea la care mă refer acum, că înțelegerea raționalistă a culturii este în același timp o concepție progresistă. Oriunde veți întâlni filosofi ai progresului, gânditori care socotesc că umanitatea se găsește într-un proces evolutiv, care înseamnă în același timp și un spor necontenit al valorii umane, oriunde veți întâlni, cu un singur cuvânt, concepția progresistă a culturii omenești, trebuie să fiți siguri că veți afla la fundamentul ei reprezentarea raționalistă despre desfășurarea istoriei și culturii omenești. Dar, în același timp, concepția raționalistă este caracterizată nu numai prin progresism dar și prin optimism, căci este cu neputință ca rațiunea, desfășurându-se după normele ei interioare, să nu ajungă la acel rezultat care înseamnă și luminarea intelectuală a omului și perfecționarea lui morală. Eroarea este astfel menită să dispară. De aceea spuneam despre concepția raționalistă că se întrunește nu numai cu progresismul, dar și cu optimismul. Dar afară de aceasta este evident că dacă considerăm pe oameni ca ființe prin excelență raționale, atunci toate deosebirile care sunt legate de momentul în care trăiesc, de locul unde trăiesc și de tradițiile pe care le poartă în sângele și în mentalitatea lor, toate aceste deosebiri trebuie să dispară. În ochii acelora care privesc umanitatea numai ca o purtătoare a rațiunii însămânțată de Dumnezeu, oamenii sunt egali și atunci dezbinările între ei, dezbinările naționale rămân nejustificate. De aceea, se spune, concepția raționalistă a istoriei și culturii omenești se unește cu un anume internaționalism și pacifism. Aceste lucruri vă sunt cunoscute însă de când ne-am ocupat în special de raționalismul veacului al XVIII-lea. Dacă le-am reamintit, a fost numai pentru a marca contrastul cu concepția istorică a culturii omenești, contrast pe care trebuie să-l detaliem acum.

Raționalismul își reprezintă procesul culturii omenești drept o desfășurare pe o linie dreaptă, către un scop care coincide cu dezvoltarea cea mai mare de care rațiunea omenească este capabilă. Concepția istorică a culturii însă își reprezintă altfel dezvoltarea culturii omenești. Pentru gânditorii care s-au dezvoltat din spiritul romantismului și care cu provi-

ziune de inspiraţie culeasă din acest trecut istoric au reflectat la dezvoltarea culturii omeneşti, umanitatea nu mai este înglobată într-o dezvoltare continuă şi variată, deoarece pentru toţi aceşti gânditori purtătorul culturii omeneşti nu este umanitatea ca întreg, ca un grup solidar, ci sunt naţiunile particulare. Cultura omenească, pentru aceşti gânditori, este totdeauna o cultură naţională. Căci într-adevăr, spune de exemplu Herder, pentru a cita poate pe cel mai reprezentativ dintre gânditorii din această clasă, umanitatea este adânc variată prin natura ei, de vreme ce ea este supusă unor condiţii felurite de viaţă.

O idee care a apărut în veacul al XVIII-lea şi care de atunci n-a încetat să-şi facă curs este aceea relativă la influenţa condiţiilor geografice şi în special a condiţiilor climatice în care un popor se dezvoltă asupra culturii lui. Ideea aceasta o regăsim poate şi mai înainte, dar acolo unde ea prilejuieşte un sistem coerent de o valoare ştiinţifică, este la Montesquieu, în celebra sa lucrare *L'Esprit des lois*. De la Montesquieu, dar şi de la abatele Dubos, care a încercat să lămurească partea de influenţă a climei asupra produselor artei omeneşti, ideea aceasta n-a contenit să se afirme şi să se dezvolte neîntrerupt. Aşadar cultura omenească nu poate să fie purtătoarea unui proces unic şi general în cultură, de vreme ce nu se poate vorbi de umanitate în general ca de un grup unic, perfect solidar, ci mai degrabă o umanitate particularizată, diversificată, prin însăşi particularitatea şi diversitatea condiţiilor naturale, în care ea se dezvoltă pe feluritele puncte ale globului pământesc.

Această înţelegere a omului ca o fiinţă adânc fixată în peisajul unde trăieşte, dependentă de pământul care îl poartă şi de soarele care îl luminează, de atmosfera în care respiră, dependentă de fructele pământului pe care trebuie să le cultive şi să le consume, dependentă de vecinătăţile geografice la care este redusă, această umanitate nu este unică şi omogenă. Concepţia raţionalistă a culturii presupune însă un grup omogen al umanităţii. Dacă cultura omenească este una, dacă se dezvoltă pe o linie neîntreruptă către o ţintă din ce în ce mai înaltă, această concepţie presupune că umanitatea, purtătoarea acestui proces de cultură, este omogenă. Iată însă că înţelegerea omului ca fiind dependent de toate condiţiile geografice şi reprezentarea unei umanităţi omogene, adică egală cu sine în fiecare din părţile sale, această concepţie iată dar că este înlocuită cu noţiunea unei umanităţi diversificate, după diversitatea condiţiilor în care ea se dezvoltă. Şi această transformare în înţelegerea umanităţii ca generatoare de cultură înseamnă şi motivul cel mai însemnat care explică trecerea de la concepţia raţionalistă a culturii omeneşti la concepţia ei istorică.

Culturile, după concepţia istorică pe care o analizăm acum, sunt aşadar unităţi individuale, închise. Fiecare popor îşi dezvoltă cultura sa şi între feluritele culturi există fireşte treceri, împrumuturi de motive, în definitiv însă ciclurile rămân totuşi închise, deoarece ceea ce este esenţial într-o cultură, sâmburele său propriu de idealitate, rămâne netransmisibil, rămâne unic, după cum unice sunt condiţiile în care cultura fiecărui popor se dezvoltă. O dată cu această transformare în fundamentarea reprezentărilor despre cultura omenească a gânditorilor, se schimbă şi cele-

lalte idei corelative, cu care concepţia raţionalistă a culturii se întovărăşea. Spuneam că concepţia raţionalistă a culturii este progresistă. Dar progresismul nu mai joacă nici un rol în concepţia istorică a culturii, de vreme ce omenirea ca total nu mai este înţeleasă dezvoltându-se pe linie dreaptă şi către scopuri din ce în ce mai înalte. Spuneam apoi că concepţia raţionalistă a istoriei este caracterizată printr-un internaţionalism şi pacifism. Dar şi aci ea se deosebeşte de concepţia istorică a culturii, care înţelege omenirea ca o diversitate de grupuri naţionale. Concepţia istorică a culturii ne face să înţelegem, ba chiar să şi legitimăm conflictele care pot să apară între membrii atât de diverşi ai umanităţii. Concepţia istorică a culturii justifică nu internaţionalismul şi pacifismul, ci naţionalismul. Spuneam, în sfârşit, despre concepţia raţionalistă a culturii că se întovărăşeşte cu un anumit optimism de vreme ce raţiunea este cu neputinţă să nu ajungă la recunoaşterea adevărului şi binelui pentru a-l aplica apoi în practică. Atunci când concepţia istorică a culturii nu mai afirmă la baza procesului cultural acest primat al raţiunii, dispare şi corelativul ei, optimismul. Aşa încât uneori concepţia istorică a culturii se întovărăşeşte cu un anumit pesimism, cel puţin în cazul cu un răsunet adânc în anii de după război, legat de numele lui Spengler, care a scris cartea intitulată *Despre decadenţa culturii occidentale*. În această carte, culturile omeneşti sunt înfăţişate ca dezvoltându-se în cicluri, care au o creştere, o culminare şi o decădere. Ei bine, după concluziile sale, cultura europeană, sau faustică, cum o numeşte el după numele celui mai caracteristic erou al său, cultura aceasta europeană se găseşte în declin. Vechea cultură s-a transformat în civilizaţie, care este pentru Spengler iarna culturii, faza în care formele cele vii şi fecunde devin rigide şi sterile. Concepţia istorică a culturii omeneşti, ca dezvoltându-se în cicluri închise, cu o soartă limitată, motivează mai degrabă pesimismul decât optimismul cultural.

Iată, prin urmare, în ce constă concepţia istorică a culturii şi care sunt termenii contrastului ei cu concepţia raţionalistă a culturii. În veacul al XIX-lea s-au produs însă unele încercări de conciliere între raţionalism şi istorism. Şi una dintre cele mai interesante este fără îndoială acea încercare de conciliere pe care o fixa Hegel în a sa *Filosofie a istoriei*. Pentru Hegel cultura omenească se găseşte într-o desfăşurare continuă. Şi această desfăşurare continuă gravitează către un scop comun întregii umanităţi şi anume către cucerirea libertăţii esenţiale a omului. Omul, după natura sa, este o fiinţă liberă. Instituţiile vechi l-au putut ţine în trecut sclav, şi atunci procesul istoric cultural are de scop, pentru Hegel, să ducă la eliberarea, în special, la eliberarea internă a omului. Din acest punct de vedere, concepţia lui Hegel poate fi interpretată drept o concepţie raţionalistă a culturii omeneşti, de vreme ce caracterul acesta al libertăţii esenţiale este garantat omului de către raţiunea sa.

Dar concepţia lui Hegel poate fi caracterizată drept una raţionalistă şi din pricina faptului că ea se întovărăşeşte cu acele două corelate importante ale oricărei concepţii raţionaliste; corelatul progresist şi corelatul optimist. Este progresistă doctrina hegeliană despre istorie şi cultura omenească, pentru că sfârşitul procesului cultural se prezintă faţă de înce-

putul lui ca un spor, ca un plus al valorii societății omenești. Și este optimistă această concepție, întrucât socotește că omenirea merge direct către o țintă de eliberare și că nu poate să nu meargă într-acolo, dacă se dezvoltă după legile ei interne. Dar, adaugă Hegel, omenirea, găsindu-se înglobată într-un astfel de proces, orientată către o țintă unică și superioară, se realizează totuși în cicluri. Pe scena istoriei se perindă felurite popoare, fiecare îndeplinindu-și misiunea sa și trebuind să contribuie în cele din urmă la promovarea scopului suprem al istoriei și culturii omenești. Astfel s-au perindat pe scena istoriei noastre popoarele mediteraneene, grecii și romanii, cărora le-au luat apoi locul popoarele germanice. Așadar, deși în totalitatea ei cultura omenească este unică în fiecare moment, ea se realizează însă prin cicluri, prin unități închise, inspirate de ceea ce Hegel numește „spiritul poporului“, *Der Volksgeist*. Din acest punct de vedere se poate spune, așadar, că concepția lui Hegel este în același timp raționalistă și istorică, unind ideea despre unitatea procesului cultural în omenire cu ideea că în feluritele lui momente particulare procesul cultural este susținut de deosebitele rațiuni respective. Iată, prin urmare, în ce consistă ingenioasa încercare a lui Hegel de a concilia soluția raționalistă cu soluția istorică.

Dar alături de această concepție asupra culturii și normelor ei de dezvoltare, alături de concepția raționalistă și de concepția istorică, și chiar de încercările de fuziune între aceste concepții, cum a fost încercarea lui Hegel, s-a dezvoltat la începutul secolului trecut și o altă înțelegere a culturii omenești, pe care trebuie s-o amintim, de asemenea pentru a avea tabloul complet al încercărilor din veacul trecut de a-și explica în ce constă fenomenul cultural uman și în același timp de a propune normele de dezvoltare ale proceselor ei. Această nouă concepție, pe care vreau s-o analizez în puținul timp care ne-a mai rămas, este concepția *umanistă* a culturii, pe care o reprezintă marii poeți germani de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, Goethe și Schiller, dar și unii teoreticieni, cum a fost de pildă Wilhelm von Humboldt. Pentru toți acești gânditori, purtătorul culturii omenești, agentul ei, nu este nici specia umană în întregimea ei, asa cum socoteau filosofii naționaliști, nu este nici națiunea în particularitatea ei, așa cum susțineau filosofii istoriști ai culturii, ci este individul. Cultura omenească se desăvârșește în fiecare individ în parte și ceea ce ea trebuie să-și propună nu este atât promovarea întregii umanități, ci este cultivarea fiecărui individ în parte. Înaintarea omenirii, perfecționarea ei, ar rezulta din integrarea diferitelor rezultate pe care fiecare om le-ar obține mai întâi în propriul său suflet. Punând astfel individul izolat în centrul perspectivei culturale, concepția aceasta merită numele de umanistă.

Dar această înțelegere a culturii mai aduce o modificare esențială față de concepția anterioară, și anume de data aceasta față de concepția raționalistă, căci pentru neoumaniști cultura nu trebuie să dezvolte numai rațiunea în om, după cum raționaliștii socoteau că este suficient, ci trebuie să dezvolte toate însușirile sufletești. Ținta către care procesul cultual trebuie să se îndrepte nu este dezvoltarea exclusivă a rațiunii, ci dez-

voltarea armonioasă a tuturor energiilor și putințelor sufletului omenesc. Firește că raționalismul primea mai înainte o corectură interesantă, prin acea observare a lui Kant, care spunea că ceea ce procesul cultural trebuie să-și propună este mai mult dezvoltarea moralității decât dezvoltarea rațiunii în om. În consecință, Kant este cel dintâi care face distincția, devenită de atunci frecventă și populară, dintre civilizație și cultură. Prin civilizație înțelegea Kant suma tuturor perfecționărilor externe ale vieții noastre, pe când prin cultură înțelegea perfecționarea internă a sufletului omenesc. Astfel, neoumaniștii se găseau în fața unei îndoite norme vorbind despre conduita omului de cultură. O normă care socotea că omul poate deveni perfect dezvoltându-și numai rațiunea — recomandată de raționalism — și norma care socotea că este suficientă calea care se îndreaptă către desăvârșirea laturii morale a omului. Neoumaniștii nu s-au împăcat cu nici una din aceste două căi. Ei socotesc că omul nu devine perfect numai dacă îi dezvolți rațiunea. Și atunci, în această ordine de idei, apare gândul despre educarea estetică a omului, ca o educație mai capabilă să apropie pe om de modelul unei dezvoltări armonioase, a unei înfloriri depline și frumoase. Acestei probleme îi consacră reflecțiile sale poetul și filosoful Friedrich Schiller în lucrarea sa *Scrisori asupra educației estetice a umanității*. Este o lucrare asupra căreia cursul de estetică ne va da ocazie să ne oprim cu mai mult răgaz.

Iată, prin urmare, care sunt gândurile despre cultura omenească ce s-au agitat în Europa la începutul veacului trecut. De acum înainte în decursul veacului al XIX-lea, oricare ar fi reflecțiile asupra fenomenului culturii și asupra țintelor pe care el trebuie să le urmărească, vom recunoaște în ele sau concepția raționalistă, sau concepția istoristă, sau concepția umanistă.

XXII
Încercări de conciliere a raționalismului cu istorismul. Auguste Comte

În prelegerea trecută am analizat concepțiile relative la procesele și țintele pe care cultura omenească și le propune, și anume acele concepții cristalizate pe rând în înțelegerea raționalistă, istorică și umanistă a culturii omenești. Pentru a rezuma cuprinsul dezvoltărilor întreprinse atunci, am putea compara aceste trei concepții între ele din punctul de vedere al felului cum ele își reprezintă purtătorul procesului cultural sau ținta procesului cultural.

Din punctul de vedere al purtătorului procesului cultural, concepția raționalistă a culturii ocolește umanitatea în întregimea ei, umanitatea considerată ca un grup omogen și solidar al indivizilor umani, ca purtătoare a culturii omenești. Concepția istorică a culturii socotește că adevărații purtători ai culturii umane sunt națiunile. Concepția umanistă socotește că adevăratul purtător al culturii umane este individul.

Cum se petrece însă procesul cultural sau, cu alte cuvinte, care sunt modalitățile lui? La această întrebare concepția raționalistă a culturii răspunde: procesul cultural se petrece într-o dezvoltare unică și generală a umanității; în timp ce concepția istorică a culturii socotește că de la națiune la națiune trecerea este mai mult sau mai puțin bruscată și că adevărata formă a dezvoltării culturii este forma ciclică, prin cicluri închise, care

apar, se dezvoltă și se istovesc în cele din urmă, fară a avea comunicație între ele.

Care este în fine ținta pe care socotesc aceste concepții deosebite că procesul cultural trebuie să o urmărească? La această întrebare înțelegerea raționalistă a culturii răspunde: ținta principală este perfecționarea rațiunii omenești, căci prin perfecționarea rațiunii omenești se înlătură relele așezărilor sociale și defectele morale ale omenirii. Pentru filosofii raționaliști ai culturii valora încă propoziția antică a lui Socrates, după care răul este ignoranță, iar binele este știință. Pentru înțelegerea istorică a culturii, care socotește că purtătoarea procesului cultural este totdeauna națiunea, ținta nu mai este dezvoltarea până la o limită ideală a rațiunii omenești, ci este înflorirea feluritelor originalități naționale. Când astăzi se vorbește despre specificul național, despre nevoia ca în toate manifestările ei cultura noastră să se pătrundă de specificul național, nu se face decât o aplicare a înțelegerii istorice a culturii și una din cele mai însemnate. În ceea ce privește ținta procesului cultural pe care și-o propune înțelegerea umanistă a culturii, ea consistă în înflorirea armonioasă a personalității omenești. Prin urmare, nici dezvoltarea rațiunii la întregul grup al umanității nici înflorirea originalităților naționale, ci dezvoltarea tuturor virtualităților raționale, intelectuale, etice, estetice și așa mai departe, toate câte sunt cuprinse în adâncurile tăinuite și latente ale persoanei umane.

Iată, prin urmare, comparate aceste trei concepții, din punctul de vedere al felului cum își reprezintă procesul, modalitatea și ținta procesului cultural. Din această comparație putem să obținem caracterizări succinte ale acestor trei importante concepții care au îndrumat, fiecare în felul său, dezvoltarea culturii europene în veacul al XIX-lea.

Lecția trecută mai cuprindea un punct, și anume acela cu privire la încercarea de conciliere între concepția raționalistă și cea istorică a culturii omenești. În această ordine de idei a trebuit să pronunțăm numele filosofului Hegel care, în *Filosofia istoriei*, ne-a dat o interesantă încercare la conciliere a celor două concepții, atât de opuse și învrăjbite de acei care le-au apărat cu străşnicie și exclusivitate. Într-adevăr, Hegel reprezintă și elementul de înțelegere raționalistă și cel de înțelegere istorică a culturii omenești. Căci, atunci când își închipuie procesul cultural drept o mișcare liniară și progresivă, ca un progres necurmat, având drept țintă eliberarea spiritului uman, Hegel ne oferă o înțelegere raționalistă a culturii omenești. Dar când Hegel socotește că, în promovarea acestui scop general și unic, fiecare națiune lucrează prin originalitatea sa, în acest caz Hegel împrumută elemente ale concepției istorice în înțelegerea culturii omenești. Aveam dreptate, așadar, să înfățișez *Filosofia istoriei* a lui Hegel ca o încercare de conciliere a concepției raționaliste cu concepția istorică a culturii umane.

Aș vrea astăzi să evoc în fața dumneavoastră figura unui alt filosof, francez, care a încercat deopotrivă cu Hegel, dar firește independent de el, a concilia punctul de vedere raționalist cu cel istorist în înțelegerea culturilor umane. Este vorba de filosoful Auguste Comte, care a trăit între anii 1798–1857 și ale cărui idei sunt răspândite într-o serie numeroasă de ope-

re, dar sunt cristalizate în formă sistematică mai cu seamă în cele două opere mai importante ale sale: *Cours de philosophie positive*, apărut în șase volume între anii 1830–1842, și în opera sa compusă din patru volume, *Politique positive*, apărută între anii 1851–1854. Auguste Comte este cunoscut în istoria filosofiei drept părintele pozitivismului, despre care puteți culege informații la alte cursuri, căci aceasta ar contrazice economia generală a cursului nostru. Vom reține numai din ideile sale pe acelea care sunt relative la înțelegerea culturii omenești și care pot ilustra în ochii noștri interesanta sa încercare de a concilia rezultatele obținute deopotrivă în elaborarea de gânduri a înțelegerii raționaliste și istoriste a culturii omenești.

Elemente raționaliste, în gândirea lui Comte, sunt mai multe. Mai întâi și întâi, ca toți raționaliștii, Comte socotește că adevăratul purtător al procesului cultural este umanitatea. Poate nimeni mai bine ca Auguste Comte nu și-a reprezentat unitatea profundă a umanității. Poate în filosofia europeană n-a existat mentalitate și desigur suflet care să-și fi reprezentat, să fi simțit cu fervoare mai adâncă lăuntrica unitate a umanității. Pe această umanitate o botează Comte *Le Grand Être*. În locul religiei monoteiste a vechiului Dumnezeu, Comte ridică pe piedestalul său etic și religios umanitatea în slujba căreia socotește ca mare preot, venerat, sfânt și martir, pe toți oamenii de știință și pe toți cugetătorii care în decursul veacurilor au reușit să sugereze omenirii noi motive de credință și de idealism. Este raționalist așadar August Comte, pentru că împreună cu toți raționaliștii el socotește că purtătoarea procesului cultural este umanitatea, ca un grup unic și solidar. Dar raționalismul lui Auguste Comte se poate remarca și în ceea ce privește felul cum el își reprezintă modalitatea procesului cultural, căci împreună cu toți raționaliștii, Comte socotește că modalitatea procesului cultural constă dintr-o dezvoltare continuă și generală a umanității către scopuri din ce în ce mai înalte, dintr-o dezvoltare așadar continuă, generală și progresivă. În această privință, teoria lui Auguste Comte a cucerit de multă vreme o justă celebritate. Desigur că vă este cunoscută acea lege a „celor trei stări", *Les trois états*, pe care Comte o schițează în cursul său de filosofie pozitivă. Conform acestei legi, umanitatea a trecut prin trei faze deosebite. A început prin a împrumuta viață și personalitate obiectelor din jurul nostru, pentru ca în felul acesta să ne explicăm fenomenele naturii. Era epoca fetișismului. Curând însă forța dinamică, care pune în mișcare întreaga fenomenalitate a naturii, a fost atribuită unor voințe nevăzute și superioare umanității și anume zeilor mitologiilor vechi. Era epoca politeistă. Printr-un proces de generalizare însă, locul zeilor numeroși și variați a fost ocupat de un Dumnezeu unic și politeismul a fost înlocuit prin monoteism. Aceste trei stadii laolaltă alcătuiesc stadiul mare al „fazei teologice" a omenirii, adică al fazei când natura este explicată prin puteri necunoscute, care se găsesc îndărătul aparențelor. Faza aceasta își are un corespondent în domeniul așezărilor omenești: căci ea este identică cu faza patriarhală, o fază de cuceriri lente, pe care o descriu în istoria universală primele epoci de viață ale popoarelor antice.

De la faza teologică se trece la o altă fază, când fenomenele sunt explicate prin entități abstracte. Acum locul preotului este ocupat de metafizician, iar corespondentul lui în domeniul așezărilor sociale este juristul. Epoca metafizică, într-adevăr, în ordinea politică este epoca începuturilor democrației.

Dar și această fază trebuia să fie depășită și de la epoca metafizică s-a trecut, după părerea lui Auguste Comte și a maestrului său, Saint-Simon, din care am citit în seminarul nostru, în a treia și ultima fază a procesului cultural și anume în faza pozitivă. De data aceasta, fenomenele naturii nu mai sunt înțelese ca provocate de forțe oculte, de zei sau de entități metafizice abstracte, ci fenomenalitatea este cunoscută în adevărata ei natură. Știința nu mai caută cauzele îndepărtate și tainice ale fenomenelor, ci se mulțumește a stabili raporturi de succesiune și coexistență între fenomene. În ordinea socială, rolul pe care militarul și juristul l-au jucat în epocile anterioare îl joacă astăzi omul de știință și industriașul. Aci putem observa înrudirea cu ideile lui Saint-Simon, de care ne-am ocupat la seminarul nostru.

Ceea ce vreau să rețineți însă, din acest sumar tablou, ceea ce mă interesează pentru caracterizările pe care le urmăresc aci este faptul că Auguste Comte, împreună cu toți raționaliștii, socotesc că procesul cultural este unic pentru întreaga umanitate. Procesul cultural nu se desfășoară așadar prin cicluri închise, așa cum concepția istorică își închipuie de obicei, ci se dezvoltă în mod unic și general pentru întregul grup al umanității. Așa încât și din acest punct de vedere socotesc că am dreptate atunci când caracterizez această parte a filosofiei culturii a lui Auguste Comte drept raționalistă. Această caracterizare este confirmată și după ținta procesului cultural, pe care o propune Auguste Comte. Într-adevăr și această țintă a procesului cultural este pozitivarea spiritului omenesc. Această pozitivare în înțelegerea lui Comte este ținta finală a unui proces progresiv. Omenirea a înaintat, socotește Comte, necontenit, obținând rezultate mai valoroase decât acelea pe care le obținuse în trecut. Omenirea se găsește cu alte cuvinte în progres. Or, progresismul se întovărășește cu raționalismul, după cum am arătat și rândul trecut. Încât și din acest punct de vedere concepția lui Comte despre procesul cultural uman ne apare ca o concepție raționalistă.

Dar afară de elementele raționaliste există și altele, și anume acelea împrumutate înțelegerii istorice a culturii omenești și punerea în lumină a acestora din urmă este foarte necesară pentru că trebuie să arătăm în ce mod se conciliază raționalismul cu istorismul în unitatea gândirii lui Auguste Comte despre cultura omenească. Un important element istorist în concepția lui Comte, dar unul a cărui inițiativă nu-i revine numai lui, ci și maestrului său personal din anii tinereții, lui Saint-Simon, este distincția pe care, împreună cu acesta, Auguste Comte o face între epocile critice și cele organice ale culturii omenești. Epocile critice ale culturii umane sunt acelea pentru care propuneam odată simbolul cercului deschis; sunt epoci în care rațiunea individuală este folosită pentru dizolvarea tradițiilor istorice ale societăților umane; sunt epocile de tranziție apoi, în care

societățile pierd sentimentele care în epocile organice le țin strânse laolaltă, umplându-le conștiința de reprezentarea unei strânse solidarități în slujba unui scop comun. Sunt epocile în care se pierde respectul pentru vechile instituții; sunt epocile în care avântul prea pripit al inovațiilor nu se bazează pe realitate, iar omul în aceste vremuri merită comparația cu o frunză spulberată de un vânt aspru. Epoci organice sunt însă acelea care sunt concentrate asupra unei teme unice și în care indivizii trăiesc în virtutea unui profund sentiment de solidaritate, ca unii care deopotrivă sunt ostașii unui scop comun.

O epocă organică a fost de exemplu Evul Mediu care, într-adevăr, trăia în virtutea unei numeroase serii de elemente de universalizare și unificare: biserică creștină unică; limbă latină universală; știință dogmatică universală, garantată în universalitatea ei prin autoritatea care o supraveghea. Raționalismul avea însă un ferm dispreț pentru Evul Mediu. Vorbele despre întunecimea Evului Mediu, despre obscurantismul Evului Mediu, se datorează și sunt elaborate în cercul raționalist de idei. Căci, într-adevăr, măsurând valoarea și meritul diferitelor epoci ale culturii umane cu metrul perfecțiunii rațiunii, trebuia să se resimtă ca inferioară și plină de pete această epocă în care rațiunea era înlănțuită de anumite temeiuri autoritative.

Auguste Comte și Saint-Simon marchează însă o reacțiune față de această înțelegere unilaterală și prin urmare incompletă a Evului Mediu. Si, de unde veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea socoteau Evul Mediu ca o epocă a barbariei, a întunecării rațiunii, acum Saint-Simon și Auguste Comte arată că Evul Mediu era o epocă înzestrată cu avantajul organicității, o epocă adică în care anarhia individuală nu săpase structura unitară și solidară a societăților omenești.

Această înțelegere a Evului Mediu și această prețuire a epocilor organice, omogene, dezvoltându-se în cicluri proprii de viață, reprezintă contribuția istorismului în filosofia lui Comte. Căci Auguste Comte nu putea să înțeleagă ce este o epocă organică și nu putea să ajungă la această nouă și curioasă, pentru vremea sa, prețuire a Evului Mediu, dacă criteriile sale n-ar fi folosit criteriul capabil să măsoare și să înțeleagă meritul epocilor care se dezvoltă prin cicluri închise.

Acesta fiind criteriul prețuirii sale, Auguste Comte dorea și pentru vremea sa o promovare a culturii omenești de la faza critică la faza organică. Împreună cu o serie de filosofi ai timpului, printre care trebuie să numărăm și pe filosofii Restaurației, un Joseph de Maistre și Bonald, Comte este un aspru critic al operei celor care au pregătit și realizat Revoluția franceză. Căci această epocă este în ochii lui Comte o epocă critică, de descătușare a individului, o epocă de elanuri anarhice ale individului neîncadrat în economia generală a societății prin temeiuri comune și solidare de viață. Critica împotriva democrației individualiste moderne care a prosperat oarecum în veacul al XIX-lea și al XX-lea, găsindu-și reprezentanți în Tocqueville, Taine, Renan, iar în vremea noastră în Charles Maurras, pornește de la Auguste Comte.

Ceea ce Auguste Comte dorește să vadă obținându-se este tocmai realizarea unei unități a culturii omenești, în baza unui nou principiu de autoritate; iar acest nou principiu de autoritate socotește a-l găsi Auguste Comte în știința omenească. Știința, ca produs al rațiunii omenești, a fost aceea care a însemnat, în veacul al XVIII-lea, un temei de descătușare a individului. În numele științei puteau fi criticate toate așezările tradiționale, istorice ale societăților omenești. Căci, într-adevăr, aceste așezări tradiționale și istorice pot avea elemente iraționale, după cum elemente iraționale posedă toate produsele vieții. Știința însă nu legitimează aceste elemente iraționale. Și de aceea știința a fost în mâna filosofilor veacului al XVIII-lea un instrument pentru revoltă, pentru insubordonare și critică acerbă față de instituțiunile tradiționale cu tendința organică, istorică, din cuprinsul societăților omenești. Știința și rațiunea devin însă pentru Auguste Comte, dimpotrivă, un nou principiu de autoritate. Căci, într-adevăr, caracterul științei constă nu numai în facultatea pe care ea o oferă oamenilor de a se descătușa de sub presiunea și autoritatea așezărilor sociale, dar caracterul științei este ambivalent. Știinta poate deveni un motiv al solidarizării oamenilor, căci ceea ce apare evident pentru știință trebuie să apară astfel în ochii tuturor oamenilor. Rezultatele științei au un caracter de generalitate, necesitate și universalitate, care valorează cât un temei de solidarizare a întregului grup uman. Deci Comte socotește știința ca un nou temei de reorganizare umană, de colectivizare a societății umane, ca un nou principiu de autoritate. Aceasta este iarăși una din viziunile de căpetenie ale lui Auguste Comte.

Foarte curioasă, dar în definitiv reductibilă la o schemă regulată, a fost intervenția rațiunii umane în cultura europeană începând din Renaștere. Cursul nostru a fost întocmai ca o simfonie străbătută de un motiv unic, de un leit-motiv, a cărui revenire trebuie s-o subliniem și acum. Cursul nostru poate n-a fost altceva decât o îndelungată variație în jurul ideii raționaliste în cultura europeană.

Atunci când am examinat aspectul cultural al Renașterii, am vorbit despre raționalismul său ca o formă de smulgere a individului Renașterii din cadrele colective și autoritative ale Evului Mediu. În epoca următoare, epoca dogmatismului clasic, a trebuit să recunoaștem un alt rol decât acela pe care îl îndeplinise în Renaștere. Epoca dogmatismului clasic, în veacul al XVII-lea, a fost iarăși o epocă de autoritate, și rațiunea, care mai înainte fusese elementul principal în producerea unei epoci revoluționare, devine factor de ordine și autoritate, o dată ce, prin filosofia lui Descartes, capătă altă întrebuințare decât aceea de mai înainte. Dar veacul al XVIII-lea este din nou un veac al raționalismului, refractar, revoluționar, pentru ca în veacul al XIX-lea, cu pozitivismul lui Auguste Comte, rațiunea să devină un nou principiu de autoritate. Remarcăm așadar o regulată alternanță între cele două funcțiuni posibile, cea revoluționară și cea autoritativă ale rațiunii omenești.

XXIII
Istoria din punctul de vedere al naturii și natura din punctul de vedere al istoriei

În prelegerile anterioare am caracterizat rând pe rând concepția raționalistă a culturii și concepția istorică a culturii, înfățișând în cele din urmă aceste interesante concilieri între aceste două concepții, care sunt pozitivismul lui Auguste Comte, în partea lui privitoare la evoluția civilizației omenești, și apoi *Filosofia istoriei* a lui Hegel. Dacă aruncăm o privire retrospectivă asupra unora dintre ideile dezvoltate la acest curs, putem spune că raționalismul, care a culminat în concepția raționalistă a culturii, s-a alimentat din trei izvoare: din reacția individualistă a Renașterii, din metafizica veacului al XVII-lea și din mișcarea științifică de la sfârșitul veacului al XVII-lea și din veacul al XVIII-lea. Dar mișcarea științifică de la sfârșitul veacului al XVII-lea și din veacul al XVIII-lea nu produce numai acest rezultat. Ea nu a alimentat numai concepția raționalistă a culturii, dar și un alt spirit, pe care trebuie să-l caracterizăm în prelegerea de astăzi, în opoziție cu spiritul istorist, despre care am vorbit mai înainte. Și anume, mișcarea științifică a veacului al XVII-lea și al XVIII-lea a creat acel spirit al științelor naturale care a servit multă vreme drept îndrumător cugetătorilor în domenii care nu aparțineau propriu-zis naturii.

Mișcarea științifică din veacul al XVII-lea și al XVIII-lea a organizat ideea de natură ca un ansamblu de legi care guvernează fenomenalitatea acestei lumi. Începând însă cu veacul al XIX-lea și o dată cu romantismul, spiritul științelor naturale se întâlnește cu spiritul istorismului, și atunci

se întâmplă două efecte în fața cărora trebuie să ne oprim astăzi. Și anume, unul este acela că uneori istoria a fost înțeleasă și interpretată din punctul de vedere al științelor naturale, iar altul că natura a fost înțeleasă și interpretată din punctul de vedere al istoriei. Această interferență între cele două discipline ale culturii, disciplina naturalistă și istorică, alcătuiește obiectul propriu-zis al prelegerii de astăzi.

Istoria, din punctul de vedere al științelor naturale, este o idee pe care o întâlnim și în pozitivismul lui Auguste Comte. Gândiți-vă, de exemplu, la acea celebră clasificare a științelor, pe care Auguste Comte o propune în cursul său de filosofie pozitivă, acea clasificare a științelor care începe seria lor prin știința cea mai generală, care se recunoaște la temelia tuturor științelor, matematica, și care continuă apoi prin științe de o complexitate din ce în ce mai mare, pentru a culmina în sociologie, adică în știința societăților omenești, pe care el o gândise și o denumise mai întâi astfel. Termenul de sociologie este un termen găsit de Auguste Comte și nevoia grupării tuturor problemelor relative la viața socială dau naștere acestei științe, pe care el o denumește mai întâi. Constituirea sociologiei ca o disciplină unitară este una din inițiativele teoretice cele mai importante ale lui Auguste Comte. Așadar, dacă luăm în considerare acea clasificare a științelor care începe cu matematica pentru a continua cu astronomia, mecanica, fizica, chimia, biologia și sociologia, atunci vedeți că sociologia, în care sunt studiate evenimentele istorice ale vieții omenești, presupune cunoștința tuturor științelor anterioare. După părerea lui Auguste Comte, procesul evolutiv care culminează cu societatea începe cu natura anorganică și continuă cu cea organică. Astfel, societățile omenești nu sunt decât veriga finală a unui lanț mai întins, etapa culminantă a unui proces care începe în straturile inferioare ale naturii. Iată în ce fel aveam dreptate să spunem că, după pozitivismul lui Comte, societatea apare ca un rezultat evolutiv al procesului natural, și iată de ce adăugăm că Auguste Comte înțelege istoria din punctul de vedere al științelor naturii.

Dar această interpretare, care consistă din înțelegerea istoriei ca un proces al naturii, o mai întâlnim și în alte opere din veacul al XIX-lea. Una dintre cele mai renumite este fără îndoială a filosofului și istoricului englez Buckle, apărută în 1857, *Istoria civilizației în Englitera*. Buckle dezvoltă o idee care apăruse la Montesquieu, și anume aceea despre influența mediului înconjurător asupra culturii umane. Firește că această influență a mediului ambiant Buckle nu o concepe întocmai ca Montesquieu. Pentru Buckle viața socială a popoarelor este în strânsă dependență de viața naturii în care o societate se dezvoltă, prin geniul producției la care ea se vede silită, și iată cum și la acest filosof istoria e considerată din punctul de vedere al științelor naturii. Aceeași idee o găsim și în opera nu mai puțin renumită a lui Hipolytte Taine, *Philosophie de l'art*, în care produsele spirituale ale artei sunt înțelese de asemenea în strânsă legătură cu momentul naturalist al rasei și al mediului, nu numai social, dar și geografic.

Dar concepția cea mai de seamă răsărită din acest punct de vedere este materialismul istoric, doctrina pe care au creat-o Karl Marx și Fr. Engels, întemeietorii socialismului științific. Pentru materialismul istoric toate produsele superioare ale vieții spirituale: filosofia, arta, religia, doctrinele sociale, etice ș.a.m.d. nu sunt decât expresii derivate ale unei realități de substrat, și anume a realității economice. Toate manifestările

vieţii culturale nu sunt decât moduri de exprimare ale unei realităţi care rămâne: realitatea economică de substrat. Marx era într-adevăr un elev al lui Hegel, şi dacă Hegel caută substratul, se menţine în bogăţia de forme ale vieţii; aceeaşi preocupare revine şi la Marx. Dar pe când Hegel socotea că acest substrat este de natură spirituală, substratul acesta este la Marx de alt ordin, este raportul forţelor în producţie.

Iată ce se poate spune despre încercările cele mai caracteristice ale veacului al XIX-lea pentru a înţelege istoria din punctul de vedere al ştiinţelor naturale.

Însă întâlnirea între spiritul ştiinţelor naturii, pregătită de marea mişcare ştiinţifică din veacul al XVII-lea şi al XVIII-lea, şi spiritul istoric, care are o apariţie mai tardivă, pentru că este legat de începuturile romantismului, această întâlnire a produs un alt rezultat de însemnătate, pe care trebuie să-l analizăm de asemenea. Şi anume, după cum istoria a fost considerată din punctul de vedere al naturii, alteori natura a fost considerată din punctul de vedere al istoriei. Natura considerată din punctul de vedere al istoriei a produs un important curent în ştiinţă, despre care va trebui să spunem câteva cuvinte astăzi.

Evoluţionismul, căci de el va fi vorba, este o idee apărută în cercetările în legătură cu viaţa naturii, dar n-a apărut de la început aşa, şi până a izbutit a avut de învins numeroase obstacole.

Este nevoie să aruncăm o scurtă privire asupra acelei dezvoltări ştiinţifice care a dus în cele din urmă la izbânda definitivă a punctului de vedere evoluţionist, adică la înţelegerea naturii din punctul de vedere al istoriei. În această ordine de idei trebuie să vă citez numele lui Linné, ilustru naturalist, care a trăit între anii 1707–1779. Linné, după cum am mai amintit la acest curs, este cel dintâi care a dat o clasificare, în special în botanică, ataşând fiecare plantă mai întâi la genul din care făcea parte şi apoi în speţa respectivă. Fără îndoială că sistemul clasificării lui Linné a fost întrecut şi înlocuit. Cu toate acestea, faptul că el a introdus o ordine în domeniul faunei şi florei trebuie considerat ca un mare merit. Foarte interesante sunt însă denumirea şi locul pe care în clasificarea sa Linné le dă omului, plasându-l printre maimuţele antropoide, idee care apoi va fi dusă mai departe de către Darwin, care va relua în teoria transformismului său această vedere şi o va întemeia definitiv. Alături de Linné trebuie amintit un ilustru om de ştiinţă, mai tânăr, care a trăit între 1769–1832, Cuvier. Acesta emite ideea unităţii structurii animale, şi în felul acesta Cuvier creează anatomia comparată. Pentru el, organele animalelor se găsesc în anumite raporturi tipice care, dacă sunt studiate, permit cercetătorului care ar găsi un singur element al acestei structuri, prin urmare un singur organ al animalului, să reconstruiască mecanismul întreg al structurii sale. Astfel pretindea Cuvier că, servindu-se de o singură falcă de mamut, poate să reconstruiască silueta şi funcţionarea internă a întregului animal. Dar Cuvier are merite însemnate nu numai prin faptul că găseşte şi formulează ideea unităţii de structură a organismelor animale şi astfel creează anatomia comparată, dar şi prin aceea că el este creatorul paleontologiei moderne. El este unul dintre cei dintâi care dezgroapă din straturile geologice fosilele animalelor care au trăit altădată şi caută să-şi explice care au fost factorii care au determinat varietatea faunei pe pământul nostru. Cercetează anumite epoci geologice, pe

care le constată corespunzând unor anumite tipuri de animale. Aci era într-adevăr problema centrală și Cuvier are meritul de a fi pus-o, deși n-a găsit răspunsul satisfăcător la această întrebare. Cuvier socotește că pe planeta noastră au avut loc, de mai multe ori, catastrofe enorme sau revoluții ale globului, cum le zice el, care au avut efectul să stingă dintr-o dată serii numeroase de speţe animale. Dacă se găsesc tipuri diferite de animale în straturile geologice, aceasta se datorează faptului că speţele au dispărut de mai multe ori în cursul vieţii Pământului. Cuvier nu întrezărea ideea că speţele acestea atât de deosebite între ele s-au dezvoltat unele din altele și acelea ale căror fosile se găsesc în straturile geologice nu sunt decât strămoșii speţelor de astăzi. Cuvier era în punctul acesta de aceeași părere cu Linné, întrucât amândoi vorbeau de fixitatea speţelor botanice și zoologice. Într-adevăr Linné socotea că atâtea forme sunt în natură câte a creat Dumnezeu în Săptămâna facerii și, prin urmare, este neîngăduit să socotim ca aceste forme ale animalelor s-au putut transforma, au putut evolua. Cuvier exercita în vremea sa o adevărată regalitate în domeniul științei sale, încât puţină lume îndrăznea să se abată de la punctele devenite doctrină ale învăţăturii lui. Astfel, ideea că speţele nu sunt fixe n-a putut să-și facă loc ușor. Totuși, această idee decade pentru a fi înlocuită cu ideea transformării, evoluţiei, variaţiei în spaţiu și în timp a speţelor animale.

Ideea evoluţionismului este precedată bineînţeles de unele antecedente. Așa de exemplu este ideea acelui mare naturalist al veacului al XVIII-lea care a fost Buffon, care socotea că dezvoltarea fiinţelor este în mare parte influenţată de condiţiile climaterice și geografice în care ele trăiesc. După cum în veacul al XVIII-lea Montesquieu arăta că clima are mare influenţă asupra fiinţelor umane, după cum în aceeași epocă abatele Dubos se ocupa de influenţa climei asupra produselor artei, tot astfel și Buffon trebuia să susţină influenţa climei asupra formelor pe care fiinţele vii le capătă. În același timp, o consideraţie înrudită oarecum și care trebuia să sprijine ideea evoluţionistă vine din Germania, de la un poet gânditor, nu de la un naturalist, de la însuși Goethe, care, spre bătrâneţea sa, a acordat o scrupuloasă atenţie problemelor de știinţe naturale, cercetând metamorfozele plantelor și animalelor. Pentru Goethe animalele și plantele nu fac altceva decât să varieze un motiv tipic și originar. Pentru Goethe, toate elementele unui copac, coroană, flori, frunze, nu sunt decât transformări ale unui element iniţial și anume al frunzei; petala, sepala nu sunt decât frunze modificate; elementele dinăuntrul potirului sunt de asemenea frunze modificate. Același lucru se poate afirma și despre forma animalelor. Fenomenul acesta unic și originar, pe care îl regăsește în toate formele evoluate, îl numește Goethe *Urphänomen*, adică fenomen originar și tipic. Însă acest *Urphänomen* nu trebuie înţeles la Goethe ca un fenomen care s-ar găsi la începutul seriei vitale, ci mai degrabă ca o esenţă ideală, ca o reprezentare platonică, care ar fi lucrat în întreaga realitate pentru a o conforma în toate părţile ei. Astfel observă Goethe că părul are acea formă lunguiaţă a frunzelor și fructelor sale, care seamănă și cu forma lunguiaţă a coroanei, pe când mărul are și frunzele și fructele și coroana mai rotunde. Prin urmare, același element lucrează în toate elementele și în același timp în întregimea organismului vegetal, pentru a-l conforma în toate părţile sale. Dar cu toată această idee a lui Goethe despre fenomenul originar și tipic, nu tre-

buie înțeleasă ca un sprijin adus direct tezei evoluționiste; ea a fost totuși înțeleasă în acest sens la începutul mișcării evoluționiste.

În timp ce evoluționismul se găsea în această fază, la 1809 apare o carte deschizătoare de drumuri noi, *Filosofia zoologiei* a lui Lamarck. Lamarck perfectează câteva din tendințele pomenite aci și dă o lovitură de moarte, definitivă, ideii fixității spețelor. Pentru Lamarck, spețele nu sunt fixe, ele evoluează, descind una dintr-alta, iar această evoluție se explică prin doi factori: adaptarea animalului la mediu și transmiterea, pe calea eredității, a însușirilor căpătate în această luptă de adaptare la mediu. Așadar, lupta împotriva ideii fixității spețelor devine acum mai ușoară. Un Geoffroy de Saint-Hillaire, în 1830, în sânul Academiei de Științe din Paris, combate pe Cuvier, în privința fixității spețelor. Ideea câștigă atunci și pe Goethe care, în 1832, într-un memoriu celebru, își dădea consimțământul punctului de vedere al evoluționismului.

Nici ideea revoluțiilor pământești, despre care vorbea Cuvier, n-a rezistat, căci un geolog, Lyel, într-o lucrare publicată la 1830, arată că prefacerile petrecute în scoarța pământească nu sunt rezultatele unor catastrofe de felul acelora pe care le imaginase Cuvier, ci produsul lent al unor forțe care operează și astăzi. Epoca arhaică a planetei noastre nu este o epocă de agitație, de mișcări gigantice, de transformări bruște, ci este o epocă în care s-au însumat acțiunile mărunte și infinitezimale ale marilor forțe ale naturii, care continuă a lucra și astăzi pentru a rezerva și de acum înainte globului nostru soarta unor noi transformări lente. În felul acesta și în geologie ideea revoluțiilor scoarței, pe care o preconizase Cuvier, este înlocuită cu aceea mai modernă de evoluție.

Astfel pregătit, poate să apară o dată cu lucrarea sa din 1859, curentul definitiv al transformismului lui Darwin. Prin *Descendența speciilor,* Darwin formulează teoria sa, în care folosește, dar și modifică, ideile înaintașilor, pe care le-am amintit până aci. Pentru Darwin, spețele descind, fără îndoială, una din alta, iar faptul care modifică fizionomia lor de la o generație paleontologică la alta, nu este adaptare la mediu, de care vorbea Lamarck, ci este selecția naturală. Într-adevăr, față de sporirea neîncetată a membrilor spețelor animale și în același timp față de micșorarea mijloacelor de existență, nu pot rezista vieții decât indivizii cei mai bine pregătiți. Pentru a putea birui, individul trebuie să răspundă la suma tuturor condițiilor impuse de viață. Se întâmplă atunci variațiuni în organismele animale și, firește, acele spețe sunt favorizate și, înăuntrul spețelor, acei indivizi sunt favorizați a căror variație de structură și aptitudini le permite o mai bună adaptare la mediu. Astfel, ideea adaptării la mediu, prin care Lamarck voia să explice transformarea spețelor una dintr-alta, este înlocuită acum cu ideea variației structurii organizate și cu ideea selecției naturale. Rezultatul tuturor acestor vaste anchete, întreprinse asupra vieții din trecut a naturii, reprezintă produsul acelei interferențe dintre atitudinea în fața naturii și atitudinea în fața istoriei, care s-au găsit la un moment dat față în față.

Dar în veacul al XIX-lea acest rezultat trebuia să dea unele consecințe și în filosofie. Și consecința aceasta alcătuiește evoluționismul, așa cum el a fost reprezentat de o serie de filosofi, în special în a doua jumătate a veacului trecut. Dar printre cei mai străluciți și mai renumiți filosofi ai curentului este acela care de obicei e desemnat drept șeful școalei evoluțio-

niste, Spencer, care în monumentala sa operă, *Primele principii*, înfățișează elementele de bază ale acestei teorii. În această operă și în întregul sistematic al operelor sale, Spencer încearcă să explice natura și viața societăților omenești în întregimea lor din punctul de vedere evoluționist. Evoluția este pentru Spencer o mișcare necontenită de la unități omogene, dar nediferențiate, către unități mai diferențiate, dar mai solidare. Sau, cu alte cuvinte, după cum spune el, prin evoluție trebuie să înțelegem trecerea de la omogen la heterogen și de la disparat la integral. Evoluția este o continuă promovare, o continuă integrare unită cu o continuă mai profundă și mai subtilă diferențiere. Această idee o aplică Spencer în toate domeniile naturii ale societății omenești. Dar evoluționismul nu explică progresul. Evoluție și progres sunt două idei deosebite; evoluționismul nu explică de ce omenirea, în cursul vieții ei, însumează valorile; de ce știința devine mai adevărată, morala mai bună și mai dreaptă. Ideea evoluționistă nu poate să explice creșterea valorii culturii sub diferitele ei manifestări, în dezvoltarea societăților omenești. Ea consideră procesele vieții omenești ca procese ale naturii, care se dezvoltă mișcate de anumite cauze mecanice, dar nu și din cauza unor scopuri care și-ar cere realizarea.

După ce am arătat atâtea produse de interferență între punctul de vedere al științelor naturii și punctul de vedere al istoriei, trebuie să amintim și de încercările apărute către sfârșitul veacului al XIX-lea de a obține o strictă separare între ele. Astfel, logica modernă cere naturii să fie înțeleasă din punctul de vedere al naturii și istoriei să fie înțeleasă din punctul de vedere al istoriei. Această încercare de separare logică, între metodele care valorează în științele naturii și metodele care valorează în istorie este legată de numele filosofului german Rickert (*Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung,* 1886 și *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft,* 1899). Rickert a arătat că științele naturii tind spre stabilirea de tipuri generale și că metoda lor este generalizatoare, pe când istoria nu dorește să creeze nici tipuri generale și nu dorește să explice nici raporturile generale și necesare între lucruri, în felul și cu metoda în care le stabilesc fizica, mecanica și celelalte științe. Istoria vrea să reconstituie cu cât mai mare exactitate fiecare fapt individual, considerat în unicitatea lui; ea vrea să caracterizeze și să precizeze evenimentul în particularitatea lui; istoria întrebuințează deci metoda individualizatoare.

O idee asemănătoare apare și la noi, la un mare gânditor român, la istoricul și filosoful Xenopol, care publică în 1899, în limba franceză, *Principiile fundamentale ale istoriei* pe care apoi o republică, în 1908, sub titlul de *Théorie de l'histoire.* El socotește că științele se pot divide în două categorii, după cum se ocupă de fenomenele de repetiție sau de fenomenele de succesiune. Fenomenele de repetiție constituie domeniul științelor naturii, iar fenomenele de succesiune acela al științei istoriei. Scopurile și metodele urmărite de primele nu vor fi identice cu scopurile și metodele celor din a doua categorie; cu alte cuvinte, niciodată nu vor putea fi considerate științele istoriei din punctul de vedere al științelor naturii și nici științele naturii din punctul de vedere al științelor istoriei, căci metodele, finalitatea, scopurile lor sunt cu totul deosebite de la unele la altele. Împrumuturile, din punct de vedere între natură și istorie, devin imposibile o dată cu contribuția lui Rickert și Xenopol.

XXIV
Fr. Nietzsche și criza culturii moderne

Rândul trecut am caracterizat acele produse ale culturii europene în care veneau să se întrunească influențe pornite din două tabere diverse de cercetări. Rândul trecut, cu alte cuvinte, am caracterizat produsul de interferență dintre natură și istorie, amintind astfel punctul de vedere după care istoria a fost considerată din unghiul științelor naturii, dar și de acele curente care s-au perindat în mișcarea științifică a veacului trecut și care înseamnă tot atâtea încercări de a interpreta natura din punctul de vedere al istoriei. În această privință, am înfățișat lunga desfășurare de idei care a pornit de la poziția afirmată de Linné în veacul al XVIII-lea și dusă mai departe de către Cuvier, relativ la fixitatea și imutabilitatea spețelor, poziție care a trebuit să cedeze pas cu pas noului curent științific, reprezentat prin Geoffroy de Saint-Hillaire, care, în cele din urmă, a ajuns la teoriile lui Darwin și Spencer. Cu aceasta însă am ajuns la un punct nou în dezvoltarea culturii europene în veacul al XIX-lea, pe care trebuie să-l definesc astăzi. Și anume, în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, se produce o puternică opoziție atât față de punctul de vedere al științelor naturale cât și față de punctul de vedere al științelor istorice, cât și față de punctul de vedere al acelui raționalism care a orientat dezvoltarea culturii la începutul veacului, după cum lucrul a fost lămurit într-o prelegere precedentă. Filosoful în care aceste curente, raționalismul, is-

torismul și naturalismul, și-a găsit împotrivirea, a fost Fr. Nietzsche. Nietzsche a trăit între 1844–1900, însă ultimii 12 ani de viață i-a trăit bolnav de nervi, așa încât opera lui se poate socoti terminată cu 12 ani înainte ca moartea lui să se producă.

Nietzsche, după cum suntem pregătiți acum, poate fi caracterizat atât prin negațiile sale, cât și prin partea constructivă a cugetării sale. V-am spus că în Nietzsche își găsesc împotrivire atât raționalismul, cât și istorismul. Într-adevăr, pentru raționaliști, scopul procesului cultural era dezvoltarea rațiunii în om și în felul acesta modelul pe care raționalismul îl propune oamenilor era modelul omului rațional cu multă consecvență în toate actele și gândurile lui. Dar iată, pentru întâia oară poate în cultura mai nouă a Europei, când rațiunii i se tăgăduiește valoarea de îndreptare care i se recunoscuse și în Antichitate și în celelalte veacuri care se succedaseră de la Renaștere încoace. Ființa rațională, aceea care caută să trăiască în atmosfera cât mai luminoasă a rațiunii și care speră din această dezvoltare a rațiunii sale să extragă și îndrumări pentru conduita practică, această ființă nu mai primește consimțământul și aprobarea lui Nietzsche. Toate observațiile și uneori toate declamațiile noastre împotriva rațiunii și raționalismului, steril, sunt mai mult sau mai puțin debitoare lui Nietzsche. Într-adevăr, pentru Nietzsche, o cultură omenească, pentru a fi fecundă, trebuie să-și implânte rădăcinile tocmai cum arborii fecunzi le implântă în regiunile obscure ale pământului, în regiunile acelui substrat metafizic, pe care rațiunea nu-l pătrunde și nu-l domină niciodată perfect. Așadar, dacă Nietzsche are ceva de criticat în civilizația actuală este tocmai succesul raționalist, care împrăștie taina fecundă a vieții.

În afară de aceasta, cultura omenească, pentru Nietzsche, în măsura în care e vie, se poate defini ca o unitate de stil a spiritului în toate manifestările sale. O cultură este vie numai atunci când între feluritele sale produse există o oarecare înrudire, când ea configurează o unitate. Iată însă împrejurarea care lipsește din cuprinsul civilizației noastre. Civilizația noastră este o adevărată civilizație de muzeu, spune Nietzsche, cu influențe pornite din sorginți disparate ei. Astfel, înăuntrul aceluiași oraș putem să avem monumente aparținând stilurilor celor mai deosebite, goticul alături de romanic și de stilul Renașterii, și aceasta nu numai în construcțiile de altădată, dar chiar în construcțiile din timpul nostru. Chiar în literatură găsim curente contradictorii, școli felurite, fel de fel de teorii filosofice, fel de fel de religii, fel de fel de etici sociale, în sfârșit manifestări care nu pornesc în rădăcina unică, ci au caracterul unei dispensări, care pledează contra unității interne a omului modern. Această stare de lucruri n-ar putea fi remediată decât prin acea reînsuflețire a contactului cu sentimentul metafizic al vieții, capabilă să redea unitatea manifestărilor culturii.

Iată cum prin această critică a uscatului raționalism al vremii și în această preconizare a necesității de a împrospăta contactul sufletesc al omului modern cu misterul metafizic al existenței, raționalismul își găsește împotrivirea sa. Dar Nietzsche adresa protestul său nu numai față de raționalismul veacului, dar și față de istorismul lui. Așa de exemplu, în acele interesante *Considerații inactuale,* pe care le publică între 1872–1875,

el arată foloasele și primejdiile studiilor istorice. În această din urmă scriere, Nietzsche socotește că noi studiem prea mult istoria, că veacul al XIX-lea dacă se poate cu drept cuvânt numi veacul istoriei, denumirea aceasta conține în sine toată scăderea și primejdia pe care veacul nostru o comportă. Într-adevăr, nevoia modernă a studiilor istorice este explicabilă, dacă ne gândim la ceea ce am spus mai înainte, când am arătat că într-adevăr veacul nostru nu are o originalitate, o unitate de stil, trebuind să o împrumute după împrejurare de la celelalte veacuri, și aceasta nu numai referindu-ne la stilurile de artă, dar la stilul oricăror manifestări culturale. Studiile istorice vor prin urmare să dea replica acelei nevoi rămase nesatisfăcute prin propriile noastre puteri. Căci într-adevăr omul modern nu este original și, pentru că nu este original, trebuie să se împrumute de la alte epoci mai originale. În această nevoie el este sprijinit de studiile istorice. Dar dacă răspund la o nevoie, studiile istorice au provocat și neajunsuri. Astfel, atunci când înțeleg toate evenimentele din trecutul omenirii, în raport cu condițiile care le-au determinat, atunci ceva din originalitatea faptului istoric scade, se atenuează, devine mai puțin important. Orice explicație științifică echivalează cu o încercare de a reduce necunoscutul la cunoscut și, în lumina acestei explicații, orice inițiativă a spiritului omenesc este redusă în importanța sa. În felul acesta, acela care se dedă studiilor istorice nu se mai poate entuziasma pentru marile fapte, deoarece le înțelege ca produsul mai mult sau mai puțin mecanic al unor evenimente anterioare, iar nu al unei inițiative geniale și entuziaste.

În același timp, punctul de vedere istoric care arată cum faptele se produc din necesitatea cauzelor anterioare și prin presiunea lor are și un alt neajuns; el aduce cu sine adorația beoțiană a succesului. Astfel, pentru Hegel, istoria nu era decât realizarea progresivă a unei intenții fixate la originea lumii; era realizarea progresivă a spiritului universal care lua o treptată cunoștință de sine. După Hegel, ceea ce există este necesar să existe, și ceea ce există este momentul unui triumf înăuntrul unei etape care apropie spiritul omenesc de scopurile imanente ale dezvoltării sale. În felul acesta, Hegel constată întotdeauna că ceea ce a avut succes în lume a trebuit în adevăr să-l aibă și că succesul unei persoane este măsura valorii lui. Punctul acesta de vedere Nietzsche n-a putut să-l primească cu nici un preț, pentru că, într-adevăr, dacă ne punem din acest punct de vedere, atunci nu mai putem înțelege valoarea sacrificiului, a durerilor și suferințelor rezervate marilor genii ale omenirii. Istoria ne dă doar atâtea exemple de cauze bune, dar dă și cauze rele care au triumfat. Este deci puțin generos să socotești că tot ceea ce a izbutit în cuprinsul istoriei universale a fost prețios. Acest punct de vedere echivalează cu o gravă insultă adusă tuturor martirilor și geniilor care au luptat și suferit. Mai nobilă este atitudinea care socotește că acei care n-au izbutit au fost uneori niște nedreptățiți și că omenirii îi rămân astfel probleme încă nerezolvate.

Față de toate aceste neajunsuri ale metodelor istorice, se precizează nevoia unei atitudini anistorice și supraistorice. Într-adevăr, spune Nietzsche, creația adevărată se face fară considerarea determinantelor istorice. Activitatea creatoare are nevoie de uitare istorică. După cum rădăcinile, ca să trimită sevă în trunchi au nevoie de întunericul pământului, după

cum viața are nevoie de întunericul și lipsa de cunoștință a somnului, tot astfel creația genială are nevoie de uitare anistorică. Nu poți fi genial într-adevăr decât uitând tot ceea ce s-a făcut până la tine. Și într-adevăr o mulțime de exemple luate din viața și gândirea oamenilor de geniu ai trecutului ne arată necesitatea acestei uitări istorice. Este destul să vă amintesc. Descartes, care spunea că trebuie să rupem mai întâi și întâi cu toți profesorii trecutului omenirii. *Discours sur la méthode* — o înaltă valoare ilustrativă pentru această uitare istorică, pe care creatorul adevărat trebuie s-o adopte atunci când vrea să creeze.

Dar afară de această uitare istorică și prin urmare de această atitudine anistorică, pentru a putea ajunge la o adevărată creație culturală, Nietzsche socotește recomandabilă și o atitudine supraistorică. Această atitudine supraistorică înseamnă a-ți concepe sarcina ta de cultură în afară de orice devenire istorică. A concepe istoric un lucru înseamnă, dimpotrivă, a-l concepe în devenire, în momentul unei transformări; pe când a concepe ceva anistoric înseamnă a-l socoti astfel ca și cum o dată cu el lumea ar fi ajuns la scopul și la sfârșitul ei. Știința ca și istoria nu pot niciodată să adopte atitudine supraistorică, pentru că aceste discipline consideră totdeauna devenirea ca obiect al lor. Recomandând uitarea anistorică și atitudinea creatoare supraistorică, în concepția lui Nietzsche putem găsi urme ale umanismului, așa cum fusese reprezentat la începutul veacului de către un poet ca Goethe sau ca Schiller și de un filosof ca Humboldt. Într-adevăr ceea ce fixează ca țintă supremă a procesului cultural Nietzsche este desfășurarea tuturor virtualităților personalității de geniu. Nietzsche este un teoretician al geniului. Pentru el geniul este scopul procesului cultural universal.

Să urmărim însă mai departe care sunt țintele procesului cultural pe care Nietzsche le recomandă. Nietzsche are de criticat în civilizația noastră nu numai relativismul și blazarea istorică, nu numai raționalismul, dar, în ordinea morală, Nietzsche are de criticat acea ciudată răsturnare de valori care s-a produs la un moment dat în cultura omenească, și anume o dată cu apariția creștinismului. Nietzsche socotește că criteriul moral al clasicismului era creat de către omul puternic, de către ființa eroică. Pentru a dovedi acest lucru el întreprinde cercetări destul de diletante în materie de filologie, pentru a dovedi cum că punctul de vedere al moralei se confunda în elementele limbajului cu punctul de vedere al forței. Iată de exemplu, spune el, cuvântul *schlecht* în limba germană, care înseamnă rău. El trebuie să fie derivat din *schlicht*, care înseamnă simplu. Prin urmare, omul simplu din popor ar fi fost omul rău, desigur pentru nobilul eroic, cuceritor și dominator, care a creat aceste prime noțiuni morale. Prin astfel de analogii cam vagi și diletante, Nietzsche crede că poate dovedi cu exemple că ordinea aristocratică și eroică este aceea care e creatoarea concepțiilor clasice morale. O dată însă cu apariția creștinismului s-a schimbat totul, omul bun n-a mai fost ființa eroică stăpânitoare, ci omul slab din popor, omul care se găsește într-o continuă oprimare din partea claselor puternice și eroice. Este aci o completă răsturnare de valori, cu totul fatală pentru civilizația lumii, căci ea e menită a aduce după sine decăderea spiritului omenesc sau cel puțin slăbirea lui treptată. Această

împrejurare o observă Nietzsche într-o mulţime de manifestări ale culturii veacului său, pe care o numeşte o cultură decadentă. Faţă de această stare socoate însă că a venit timpul unei reacţii menite să solicite din nou tipul eroic şi genial, pe care îl numeşte *supraom*.

Iată prin urmare câteva din ideile pe care Nietzsche le introduce în structura culturii noastre. Desigur, nu le putem primi fără nici o critică şi de aceea, înainte de a ne despărţi de acest dificil capitol al istoriei ideilor veacului al XIX-lea, să arătăm câteva din obiecţiile care se pot aduce filosofiei culturale a lui Nietzsche. Mai întâi să considerăm acea reminiscenţă istoristă care îl face să dorească pentru vremea noastră o cultură omogenă, o unitate de stil în toate manifestările culturii. Este posibilă aceasta astăzi? Este posibilă astăzi o societate centrată, unificată, omogenizată? Dacă considerăm societatea actuală, observăm că în cuprinsul ei există categorii de oameni care se găsesc la niveluri culturale deosebite. Ce deosebire între un ţăran şi un savant biolog! Sunt clase morale deosebite în cuprinsul societăţilor actuale, din cauza pregătirii lor intelectuale deosebite. Această complexitate a societăţii moderne face până la un punct cu neputinţă unificarea şi omogenizarea ei. Astfel recomandaţia făcută culturii noastre să adopte un stil unitar, deşi e uşor de făcut, totuşi nu e uşor de adoptat, din cauza stării de fapt care rezultă din complexitatea modernă a societăţilor noastre, străbătute de tendinţe felurite şi uneori contrarii.

Dar creaţia culturii are ea într-adevăr nevoie de acea uitare istorică şi atitudine supraistorică despre care ne-a vorbit Nietzsche? Nietzsche pretindea că creaţia poate să rezulte mai desăvârşită, dacă ne punem din punctul de vedere al unui univers care se găseşte la scopul său, la sfârşitul relativităţilor sale. Dar dacă universul a ajuns la ţinta sa ultimă, la ce bun creaţia? Fapta culturii apare totdeauna cu intenţia, mărturisită şi nemărturisită, de a îndrepta un rău, de a repara o nedreptate, de a înlătura o ignoranţă. Nu putem concepe creaţii culturale decât dacă socotim că procesul cultural este în curs, către un scop nou mai înalt, propus silinţelor omeneşti.

La sfârşit, Nietzsche socoteşte că trebuie să ne întoarcem către noi înşine, pentru a clădi pe cunoştinţa originalităţii noastre unitatea culturii noastre. Dacă cultura noastră nu este decât o imitaţie a culturilor trecutului, aceasta dovedeşte că nu ne-am coborât destul de adânc în noi înşine, pentru ca, confruntându-ne cu felul nostru intim, să înţelegem care sunt mijloacele noastre proprii de activare. Dar e posibil acest lucru? Fondul nostru este un fond mobil, în veşnică mişcare. Prin singurul fapt însă că îl constituim ca obiect al cunoaşterii, din mobil el devine imobil, şi prin urmare altceva. Mai bine deci decât să ne întrebăm cine suntem este să păşim energic la faptă, căci numai în fapte se dovedeşte personalitatea noastră şi numai din ele putem să aflăm cine suntem.

Din aceasta rezultă însă o altă îndrumare: aceea care în locul întrebării şi introspecţiei extenuante, recomandă munca creatoare[1].

[1] Vedeţi broşura: T. Vianu, *Concepţia raţionalistă şi istorică a culturii*. (Extras din „Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială", 1929/dep. „Cartea Românească").

XXV
Dificultăți și remedii ale culturii contemporane

În prelegerea trecută ne-am ocupat cu ideile lui Friederich Nietzsche relative la cultura modernă, la relele pe care el le găsea în cuprinsul ei și la remediile pe care credea că poate să le propună. Nietzsche este într-adevăr cel mai însemnat critic cultural al veacului al XIX-lea. De la el se vorbește neîncetat de o criză a culturii moderne. Totuși problema este mai veche și are și alți reprezentanți. Cel dintâi care a cercetat fenomenul cultural în veacul al XVIII-lea a fost Rousseau. Și cel dintâi care a vorbit despre dificultățile culturii europene în veacul al XIX-lea a fost Auguste Comte. Însă lui Nietzsche îi revine meritul de a fi trecut pe primul plan al preocupărilor filosofice întrebarea despre valoarea culturii, în atmosfera căreia trăim astăzi. S-au adus culturii europene de la Nietzsche până la noi atâtea obiecții, s-au împletit în această preocupare atâtea fire, astfel că aspectul problemei îl găsim astăzi atât de complex, încât este cu neputință în scurtul timp care ne-a mai rămas să analizăm problema crizei culturale europene analizând fiecare dintre obiecțiunile care s-au putut aduce de către unii autori secundari. De aceea în loc de a face o expunere cronologică și pe autori a obiecțiunilor, vom adopta o metodă mai rezumativă, înfățișând pe motive, pe tipuri de obiecțiuni, în ce constă țesătura extrem de complexă a acestei probleme. Ne vom întreba, cu alte cuvinte, care sunt dificultățile recunoscute în structura culturii moderne europene și apoi

care sunt elementele reconstructive, remediile propuse la dificultățile acestea.

Iată cele două puncte de vedere cu care vom spera să culminăm chiar în lecția de astăzi lunga expunere care ne-a întrunit aci de atâtea ori. Între dificultățile culturii moderne, una dintre cele mai însemnate este individualismul modern, pregătit de acea lungă mișcare culturală, a cărei obârșie se trage din Renaștere. Revoluția franceză a dat și o realizare politică principiului individualist, folosit mai întâi în cercetările științifice și în gândirea filosofică. Indvidualismul constituie o dificultate a culturii noastre, întrucât el înseamnă unul și același lucru cu lipsa de omogenitate a culturii moderne. În primul plan de importanță al vieții culturale moderne nu mai sunt marile teme colective ale societăților, ci fericirea individuală. În felul acesta, ceea ce altădată constituia cadrul unitar și solidar al societăților umane se răsfiră, se pulverizează în mărunte tendințe individuale. Dar individualismul înseamnă în același timp și plasarea tuturor criteriilor vieții în om, în individ, nu în afară sau deasupra lui. Urmează însă o gravă disoluție morală a individului, abandonat în felul acesta sieși. Într-adevăr, datoriile vieții noastre morale nu se precizează decât atunci când reușim să le înțelegem în raport cu un principiu care le întrece, cu un principiu de autoritate. Abandonat însă sie însuși, strămutând criteriul tuturor valorilor în interiorul omului, principiul de autoritate care ține strâns laolaltă elementele componente ale societății și care preciza cu autoritate datoria individului dispare acum, și în locul epocilor de organizare și autoritate ale trecutului vin epocile de anarhie, de disoluție morală, care cu drept cuvânt așadar sunt recunoscute ca o consecință a individualismului. O formă specială a individualismului modern este naționalismul și în cursul acestor prelegeri dumneavoastră ați văzut căror fapte se datorează apariția naționalismului modern. A contribuit la integrarea acestei colecții de sentimente și tendințe pe care le înglobam într-un cuvânt sub numele de naționalism ceva din democratismul Revoluției franceze, care recunoscuse dreptul poporului român de a se guverna pe sine însuși. Romantismul a contribuit apoi la formarea acelei concepții istorice a culturii omenești care recunoscuse naționalitățile ca unități separate și heterogene, și în același timp ca adevăratele purtătoare ale procesului cultural. Naționalismul înseamnă însă tot un rezultat al acelei tendințe individualiste de pulverizare atomistică, care a făcut pe unii să regrete marile timpuri de universalism ale Evului Mediu. Va să zică și în această privință o dificultate a civilizației moderne.

O altă dificultate a culturii noastre se recunoaște în raționalismul ei și într-adevăr raționalismul aduce cu sine o mulțime de greutăți, de neajunsuri. Mai întâi după cum Nietzsche, vă aduceți aminte, a remarcat-o: o cultură care se întemeiază numai pe rațiune și are ca urmare sterilitatea, căci puterile creatoare se înalță nu din straturile rațiunii, ci din acele tainice și mai obscure ale sentimentului metafizic și religios. Cultură într-adevăr viguroasă și productivă a fost aceea sau acelea în care aceste sentimente n-au fost suprimate, cum au fost în cuprinsul culturii raționaliste moderne.

Afară de aceasta, raționalismul mai aduce un neajuns de seamă și anume acela care rezultă din faptul că oamenii pot coincide prin rațiune. Unul din rezultatele rațiunii e că poate smulge consimțământul tuturor ființelor omenești. Oamenii diferă prin instinctele lor, prin sentimentele lor, prin tendințele iraționale ale naturii lor, dar coincid prin rațiunea lor. Și atunci urmează că dacă cultura modernă dezvoltă mai cu seamă însușirile raționale ale oamenilor, dacă solicită pe indivizi în societatea noastră mai ales prin partea lor rațională, această cultură raționalistă prepară o posibilitate de omogenizare a oamenilor. Oamenii devin asemenea între ei, sunt aduși să coincidă prin rațiunea lor care este deopotrivă, în toți laolaltă. În felul acesta dispare ceva din originalitatea oamenilor, prin urmare din forța lor creatoare. Căci orice putere creatoare se înrădăcinează în originalitate și nu există o altă cauză mai importantă de pierdere a originalității decât atmosfera raționalistă pe care o respirăm.

Alături de raționalism a luat viață în cuprinsul civilizației noastre tehnicismul, și anume pentru motive bine precizate. Am spus că regimul raționalist al culturii noastre produce o omogenizare a mijloacelor omenirii și o secătuire a puterilor creatoare. Dar această omogenizare este realizată și pe calea tehnicii vieții moderne. Într-un anume fel, cu excepția acelei spețe înapoiate a umanității pe care o constituie primitivii moderni, toți trăim cam în același fel în societățile noastre civilizate, din cauza raționalismului și din cauza tehnicii. Avem obiceiuri determinate de obiectele industriale pe care le întrebuințăm și care ne sunt impuse de năvala impetuoasă a produsului industrial în serie. Trăim cam în același cadru administrativ, unde tehnica politică ne creează un cadru comun și omogen de viață, și aceste condiții unitare prin care viața noastră este adusă să se desfășoare la fel, contribuie la omogenizarea oamenilor, la fenomenul care constă din facerea omului asemenea cu semenul său în oricare punct al planetei. Tehnicianul modern aduce așadar la rândul lui, ca și regimul raționalist al culturii noastre, amenințări serioase originalității omului de astăzi și, în același timp, sărăcește puterile sale de creație.

Dar tehnica modernă mai are și un alt dezavantaj și anume faptul că din om ea face un profesionist, un specialist. Omul care trăiește aproape toată ziua într-un birou sau într-o uzină este, înainte de a fi om, adică o ființă bucurându-se de plenitudinea și armonia aptitudinilor sale, un profesionist, o mână care lucrează, o inteligență care calculează, în timp ce celelalte facultăți ale sufletului său rămân nedezvoltate, se veștejesc. În felul acesta felul muncii, legată de genul producției tehnice a civilizației noastre, mutilează pe om și lucrul acesta se poate exprima în forma că profesia modernă nu umple întreg conținutul de viață al omului. Meseriașul de altădată, care lucra singur sau înconjurat de calfele și ucenicii lui, care își desfăcea singur produsele sale, avea o viață realizată mai complet. Se spune că profesiunea sa coincidea cu întreaga întindere a vieții sale. Altfel se întâmplă cu lucrătorul modern care socotește meseria sa ca un fel de sclavie, consimțită pentru întreținerea vieții ca un sacrificiu pe care îl aduce necesității de a trăi. Dar această ocupație nu poate să umple viața sa în întregul ei și astfel mari spații vide se întind în marginea neinteresantei sale

profesiuni. În aceste mari spații lăsate libere de către conținutul sărac al profesiunii se instalează sau vicii, sau deprinderi de prost gust care compromit demnitatea morală și estetică a omului de astăzi.

Dar tehnicismul mai are legat de sine și un alt neajuns. Multă vreme superioritatea culturii europene se datora faptului că ea era deținătoarea tehnicii moderne. Tehnica, la rândul ei, după cum de atâtea ori v-a fost sugerat la acest curs de filosofia culturii, este un produs al spiritului omenesc, așa cum el a înflorit în Europa, și ale cărei premise trebuie să le găsim în Grecia veche, în momentul în care a fost găsită gândirea științifică conceptuală. Peste fundamentele acestea au venit să se adauge, începând din Renaștere încoace, acele treptate aluviuni ale spiritului științific, dezvoltat mai întâi din individualismul Renașterii, apoi prin contribuția metafizicii veacului al XVII-lea și apoi prin scientismul și raționalismul veacului al XVIII-lea și al XIX-lea. Tehnica, adică suma tuturor posibilităților omenești organizate în vederea stăpânirii naturii, este un produs la care inteligența omenească a lucrat peste 2 000 de ani și cu această muncă a sa a făcut posibil faptul ca Europa să domine lumea prin tehnica ei. Tehnica însă are o particularitate: este un produs al rațiunii care poate fi înțeles de oricine. Tehnica nu este misterioasă, ci este clară ca lumina soarelui. Un produs tehnic îl înțelege oricine, pentru că în tehnică nu se depun decât rezultate ale rațiunii omenești, adică ale acelei forțe a omului prin care toți membrii umanității pot coincide. Când călătorii europeni s-au dus în Africa, socoteau că mașinile lor le vor crea o situație cu totul superioară. Au crezut că vor înspăimânta și că vor fi socotiți ca niște duhuri superioare. Curând însă călătorii au trebuit să ajungă la concluzia că tehnica nu minuna pe oamenii primitivi care o înțelegeau imediat, pricepând cum plutește un vapor pe apă, cum se mișcă trenul pe șine sau cum aleargă un automobil pe câmp. Puțină vreme după aceea, europenii, care la început socoteau că vor putea să înspăimânte pe negru, au văzut că acesta a devenit cel mai bun conducător de automobile.

Dar dacă tehnica are această putere de difuzie, și dacă prestigiul culturii europene era întemeiat mai ales pe tehnică, vedeți în fața cărei primejdii esențiale se găsește cultura europeană. Dacă este vorba despre cultura noastră, că ea să-și mențină vechiul său prestigiu, ea trebuie întemeiată pe o valoare spirituală, deosebită de tehnicismul care cu ușurință poate fi preluat de oricare dintre popoarele primitive din afara granițelor europene și poate fi întrebuințată în contra Europei.

Dar după recapitularea tuturor acestor felurite neajunsuri care au fost descoperite în ansamblul culturii europene, dacă ne întrebăm ce-i lipsește europeanului de astăzi, ce lipsește culturii lui pentru ca ea să fie desăvârșită, am putea să închidem răspunsul la această întrebare în formula următoare: culturii noastre îi lipsește în primul rând un factor de unitate care să aducă pe fiecare individ în slujba unei teme unice. Evul Mediu a fost din acest punct de vedere o epocă mult mai bună, mult mai desăvârșită decât a noastră și mulți filosofi au visat o reîntoarcere la Evul Mediu, uitând desigur că istoria este ireversibilă.

Dar vremea noastră are nevoie nu numai de un factor de reunificare, dar și de un factor de respiritualizare. Și anume ființei moderne îi trebuie acordat un nou element spiritual. Căci numai simțindu-ne dependenți de ceva care ne întrece putem ieși din vagul moral în care de obicei plutim. Numai definindu-ne printr-un principiu superior, datoria noastră morală se poate preciza. Numai implântându-ne puterea noastră sufletească într-un principiu spiritual superior vom putea deveni din nou creatori vii, fecunzi. Și numai atunci vom face din viața noastră o viață completă, când vom face loc larg acestei influențe spirituale.

Reunificarea umană și respiritualizarea omenirii, acestea sunt cerințele esențiale ale timpului nostru. De altfel, în deceniile veacului nostru s-au încercat câteva contribuții în acest sens. În sensul respiritualizării omenirii moderne este de reamintit la acest curs de filosofia culturii încercările contemporane de metafizică. Metafizica era o disciplină aproape expulzată din domeniul filosofiei după Kant și după Auguste Comte. Căci, dacă cunoștința noastră nu se poate exercita decât în domeniul fenomenelor, este de prisos a încerca a înțelege și ceea ce se petrece dincolo de fenomenele acestei lumi. Dar metafizica în veacul nostru, poate tocmai din impulsul acestei nevoi de respiritualizare umană, a cunoscut o viață nouă, o nouă tinerețe, datorită în bună parte contribuției lui H. Bergson. Bergson recunoștea o inteligență științifică determinată de nevoile noastre practice. Peste această inteligență științifică de caracter practic, spiritul omenesc are și alte posibilități de cunoștință ne spune Bergson, și anume intuiția prin care putem pătrunde dincolo de schema spațială și practică a lucrurilor în realitatea lor în devenire. Cine adâncește filosofia lui Bergson simte că ființa sa se înalță dincolo de planul rațional, în domeniul unei cunoștințe mai pure și mai apropiate de intimitatea tainică a lucrurilor. Peste știința raționalistă a veacului al XIX-lea, filosofia lui Bergson înseamnă un pas de uriaș pe tărâmul metafizicii, reînsuflețit prin fapta sa.

Dar această respiritualizare a culturii moderne a fost încercată și printr-o altoire pe trupul ei a unor influențe răsăritene, puse în contrast cu cultura tehnică și raționalistă a Europei și a Americii, cum sunt acelea decurgând din spiritul sacru al Indiei milenare. Și în această comparație între cultura europeană și cea indiană avantajul n-a fost acordat celei dintâi, ci celei din urmă. S-a propus atunci ca cultura europeană să fie regenerată printr-un transport de noi influențe din Extremul Orient. În felul acesta au lucrat unii filosofi și unii scriitori ai deceniilor din urmă. Dar aceste două culturi sunt firește heterogene în ce privește ideologia lor și împrumuturile acestea nu merg așa de ușor. Apoi cultura europeană poate nu este lipsită cu totul de virtualități spirituale, încât să fie nevoie de un împrumut de provizii spirituale aduse de atât de departe și dintr-un domeniu atât de deosebit ca spiritualitate.

Dar alături de aceste interesante încercări de respiritualizare a culturii europene moderne trebuie să amintim o serie de încercări de reunificare. Vă aminteam adineauri de acei filosofi care cereau reînvierea Evului Mediu. Trebuie să adaug la lista lor pe aceia care socotesc că dacă omenirea europeană s-ar reîntoarce în sânul Bisericii creștine, universul

acesta nu s-ar mai găsi despărţit într-o sumedenie de naţiuni adversare între ele şi în cuprinsul naţiunilor într-o serie de indivizi străini între dânşii. Haosul şi anarhia omului abandonat sie însuşi ca şi al naţiunilor abandonate lor înşile ar dispărea, iar indivizii în sânul unei naţiuni şi naţiunile în sânul omenirii s-ar găsi regrupaţi în serviciul unei teme comune de luptă şi creaţie. Vorbesc aci acei filosofi care vizează un nou Ev Mediu catolic, o întoarcere la vechea unitate universalistă a catolicismului.

Astfel de idei n-au apărut de altfel numai în tabăra catolicilor, dar şi în tabăra ortodocşilor. Panslavismul rus nu era decât tendinţa de a regrupa întreaga omenire sub oblăduirea sacră a Bisericii ortodoxe pe care ei o socoteau mai proprie de a răspunde la tema aceaşta mare a reunificării omeneşti.

Dar planurile acestea de reunificare n-au pornit numai din tabere religioase, ci şi din tabere deosebite. Reunificarea n-a fost încercată numai pe bază religioasă, dar şi pe bază politică. Ce este astfel Societatea Naţiunilor, de care se vorbeşte atât, decât o încercare de resolidarizare politică a omenirii? Trebuie însă să spunem că Societatea Naţiunilor, cu toată importanţa pe care o are în configuraţia politică mondială, este lipsită până astăzi de o doctrină morală şi spirituală.

Alteori reunificarea aceasta n-a fost gândită atât de larg, ca o reunificare politică mondială, ci într-un cadru mai modest s-a cerut o unificare a ţărilor europene numai, ca de pildă de dl Racondenhore Kalergi şi, acum în urmă, de dl Aristide Briand, Ministrul de Externe al Franţei. Acest plan de altfel are sorţi mai mari de izbândă, căci Europa alcătuieşte fără îndoială o unitate, o unitate morală care trebuie realizată şi în ordinea politică, ea există în ordinea spirituală. Europa este în adevăr acea unitate culturală rezultată din moştenirea antică, combinată cu influenţa creştină. Oriunde vibrează o inimă creştină şi unde luminează o minte limpede, aşa cum a rezultat din acea intensă cultură a inteligenţei începută în Grecia, acolo trăieşte şi Europa. Europa este un tot împletit din două şuviţe: claritate mediteraneeană şi bunătate creştină. Cursul acesta a căutat să arate cum aceste două influenţe s-au îmbrăţişat şi au produs acea serie bogată de rezultate pe care le-am urmărit în cele cinci veacuri de cultură începând cu Renaşterea.

Ceea ce trebuie să rămână ca rezultat la sfârşitul acestor consideraţii devenite acum numeroase este conştiinţa unităţii culturii europene, a bunurilor sfinte şi pline de prestigiu pe care veacurile ni le-au dat în păstrare.

Din lunga expunere, însă, pe care am făcut-o până acum a lipsit amintirea ţării noastre, şi anume amintirea elementelor europene pe care le-a asumat într-însa şi a contribuţiei pe care ea a putut s-o dea ansamblului cultural al Europei. Dezvoltarea acestui curs nu se poate încheia decât culminând prin problema relativă la raportul între cultura românească şi cultura occidentală, o problemă căreia îi vom consacra lecţia noastră următoare.

XXVI
România și cultura europeană

În prelegerea trecută am analizat cele mai de seamă elemente critice reconstructive în cultura europeană contemporană. În această ordine de idei arătam nevoia de reunificare și respiritualizare a organismului nostru cultural. Este necesară într-adevăr o reunificare a culturii europene și o respiritualizare a ei dacă vrem s-o păstrăm așa cum ne-a fost lăsată ca produsul unei îndoite moșteniri, a spiritului creștin și a spiritului antic.

La sfârșitul prelegerii anterioare făceam observația că în tot cursul acestor prelegeri care au schițat ideile fundamentale ale culturii moderne, produse de acea evoluție seculară care începe cu Renașterea, n-am luat în considerație niciodată cultura românească. Și, de aceea, stabileam ca o necesitate a cursului ca el să se încheie și să culmineze prin considerarea raportului în care cultura românească s-a găsit în decursul timpului cu cultura europeană și a raportului în care se găsește astăzi cultura românească cu cultura europeană.

Cultura românească, s-a spus adeseori, a păstrat forma ei orientală de manifestare până la începutul veacului al XIX-lea. Până la această epocă costumul claselor reprezentative ale poporului era oriental, după cum oriental era și genul petrecerilor și mentalitatea și instituțiile noastre. Până în pragul veacului al XIX-lea noi aparțineam prin urmare din punctul de vedere al culturii ciclului oriental, lumii orientale așa cum se orga-

nizase în jurul Bizanţului. Şi nu numai că aparţineam ciclului oriental, dar în acelaşi timp cultura noastră era statică, lucrurile nu se schimbau prea mult, nu interveneau schimbări dese şi vioaie în dezvoltarea culturii româneşti. Prin urmare, statismul oriental caracterizează cultura românească până la începutul veacului al XIX-lea.

La începutul veacului al XIX-lea s-a produs o schimbare formidabilă. Noi am abandonat deodată stilul oriental, statismul oriental şi am adoptat un ritm vioi de prefaceri.

Am adoptat o legislaţie străină, am întocmit un sistem de şcoli trecând de la şcolile elementare la cele superioare; am adus o dinastie străină care domneşte constituţional; poporul a ajuns să se guverneze singur după principiile elaborate de democraţia franceză în timpul Revoluţiei; în sfârşit, costumele claselor superioare s-au schimbat, de asemenea genul petrecerilor ş.a.m.d. De la stilul oriental de viaţă am trecut hotărât la stilul occidental de viaţă, şi de la vechiul statism, la un ritm vioi de transformări. Această stare de lucruri a atras fără îndoială atenţia gânditorilor care au căutat să-şi explice această situaţie. S-a pus întrebarea cum a fost posibilă această bruscă trecere de la stilul statismului oriental la mobilismul şi progresivismul occidental; iar pe de altă parte, care este preţul acestor transformări: dacă aceste transformări înseamnă un bine sau un rău. Ştiţi că a fost cineva care a creat problema aceasta şi anume Titu Maiorescu, care socotea că pe la 1820, sub influenţa acelei culturi occidentale pe care tinerii români care în epoca aceasta începeau să călătorească în străinătate o aduceau în ţară, noi am adoptat o serie de forme ale civilizaţiei occidentale cărora însă nu le corespunde nici un fond. Civilizaţia modernă a românilor ar fi o civilizaţie de forme fară fond; prin urmare o civilizaţie falsă şi artificială. Dacă s-ar fi procedat temeinic, spunea Maiorescu, ar fi trebuit întâi să se fi produs modificări în mentalitatea şi în moravurile noastre, apoi pe acest fond schimbat să se alcătuiască buna formă nouă. La noi s-a procedat altfel: s-a adoptat întâi şi întâi forma, care în absenţa fondului funcţionează rău.

Ideile lui Maiorescu, cu tot rolul covârşitor care l-au jucat în trecut, nu pot fi primite fară nici un fel de rezervă. Ba chiar, în vremea din urmă, un gânditor care a publicat o carte foarte interesantă a arătat greşeala istorică pe care o comite Maiorescu atunci când spune că modernizarea României în preajma anului 1820 a fost pur şi simplu o asumare de forme fără fond, un împrumut artificial. Acest gânditor este dl Şt. Zeletin, profesor la Universitatea din Iaşi, care a scris o foarte interesantă carte asupra problemei modernizării şi occidentalizării României în veacul trecut, carte apărută sub titlul *Burghezia română*. În această carte dl. Ştefan Zeletin, care este un adept al materialismului istoric, socoteşte că modernizarea României n-a putut să fie opera unei fantezii şi a unei voinţe arbitrare de a asuma forme în absenţa fondului corespunzător, ci a trebuit ca acest fenomen istoric să fie determinat de cauze profunde. Aceste cauze profunde nu pot fi, după părerea d-sale, decât cauze economice şi anume, în acord cu Xenopol, dl. Zeletin arată că în 1829 s-a produs un eveniment capital pentru toată dezvoltarea istorică a civilizaţiei române. În 1829 a avut loc

pacea de la Adrianopole, prin care se încheie războiul din aceeași vreme ruso-turc. Prin pacea de la Adrianopole se stipula libertatea comerțului grânelor pentru Principatele Române, de unde mai înainte agricultorii români n-aveau libertatea să-și comercializeze grânele. Și atunci se întâmplă un lucru foarte important: străinii, și în primul moment mai ales englezii, pătrund în Principate pentru a cumpăra grâne pe niște prețuri cunoscute înainte. După englezi încep să vină reprezentanții altor comerțuri străine. Și atunci urmează alte două consecințe: mai întâi și întâi o întreagă clasă de oameni de îmbogățește, burghezia română începe a se forma. Afară de aceasta, puterile care veneau să cumpere grâne cereau să fie garantate de legi occidentale și în același timp aveau tot interesul să asigure prosperarea Țărilor Române. Pentru aceasta era în primul rând nevoie ca rețeaua de căi ferate să fie creată și unificată, organizarea administrației să fie astfel întocmită încât să faciliteze comerțul pe care străinii voiau să-l întreprindă aci. Sub această influență s-a produs o seamă de reforme care alcătuiesc laolaltă occidentalizarea sau modernizarea României.

Iată prin urmare că n-a fost o simplă imitare, o simplă asumare de forme fără fond, modernizarea României, ci o necesitate corespunzând nevoilor economice ale țării și noilor condiții de dezvoltare economică create în urma păcii de la Adrianopole. Asupra acestei chestiuni istorice n-avem să ne pronunțăm aci, dar ceea ce vreau să observați este că în ambele ipoteze, și la Maiorescu și la Zeletin, se admite că România a luat contact cu Occidentul abia în secolul al XIX-lea.

Contactul însă cu Europa occidentală, contactul spiritual, este mult mai vechi și este un lucru pe care îl neglijează aproape toți scriitorii care au criticat modernizarea României în felul devenit tradițional de la junimiști. Elemente occidentale în cultura românească trebuie înregistrate încă din veacul al XVII-lea. Căci marii cronicari moldoveni, Grigore Ureche și Miron Costin, nu sunt altceva decât porți prin care intră mai întâi în cultura noastră elementele occidentale. Cultura noastră era înainte de cronicari de un caracter pur oriental. O dată cu cronicarii însă o provizie de elemente occidentale intră în cultura românească și anume acea mișcare mare a culturii europene, mișcare pe care am analizat-o îndelung aci, Renașterea. Dar Renașterea se consumase ca eveniment cultural în Apus de mult. În 1500, Renașterea atinsese culmea ei în Apus, pe când la noi abia în secolul al XVII-lea, prin urmare două secole mai târziu. Este ultimul val al Renașterii care bate pe țărmurile noastre o dată cu cronicarii și anume prin Polonia. Cronicarii moldoveni învățaseră în școlile poloneze și prin ele umanismul latin ajunge să trezească conștiința latinității poporului nostru.

Aceasta era o idee palidă și aproape părăsită. În popor tradiția exista atenuată și se manifesta ici și colo în cântecele populare cu amintirea lui *Bădica Troian* sau a *Cetății Râmului*. Sub influența umanismului latin, așa cum Renașterea l-a organizat și cum prin Polonia s-a infiltrat, în aceste capete de români se redeșteaptă conștiința noastră latină. Acum ei se

simt spiţă latină, neam apusean, condamnat aci în Orient la o soartă vitregă care nu era conformă originilor lor nobile.

Dar după cronicari o nouă influenţă umanistă intră în cultura română. De data aceasta nu prin Polonia, ci direct din Italia. Şi anume tot tineretul oriental ortodox se duce să studieze în Apusul italian, la Veneţia şi mai ales la celebra Universitate italiană de la Padova. Dintre aceşti tineri care se duceau să studieze unii se întorceau în ţară ca dregători, cum a fost Constantin Cantacuzino Stolnicul, ca profesori la academii domneşti din Bucureşti şi Iaşi, unde se preda în limba greacă un învăţământ umanistic.

Prin urmare un nou contact cu Occidentul, altă provizie de elemente occidentale. Dar nici nu era nevoie de aceste călătorii pentru a te impregna de cultura umanistică latină, care era foarte bine predată şi în Orient. Aşa de exemplu, Dimitrie Cantemir n-a studiat în Italia, căci fusese ostatic, încredinţat de tatăl său turcilor, şi acolo, în Constantinopole, a învăţat el carte latină de la celebrul dascăl Ieronim Dacavela. O dată cu Dimitrie Cantemir se produce poate ceva mai mult decât luminarea conştiinţei latine în România, şi anume opere de importanţă universală. Dimitrie Cantemir este primul român care a scris o lucrare de importanţă universală, acea cunoscută *Istorie a Imperiului Otoman.* Se poate întâmpla că această operă să fi avut un mare rezultat în dezvoltarea ideilor în Apusul civilizat. În această privinţă este de amintit interesanta ipoteză pe care o face dl Iorga atunci când arată că această istorie otomană este prima care să prezinte viaţa unui popor în formă dramatică, ca o succesiune adică de momente, dintre care cel dintâi este creşterea, apoi culminarea şi în sfârşit căderea lui. Pentru întâia oară istoria unui popor este prezentată dramatic în literatura universală şi, numai cincizeci de ani mai târziu, de către Montesquieu, în lucrarea *Grandeur et décadence des Romains*. Se poate întâmpla, spune dl Iorga, ca Montesquieu să fi scris această lucrare sub influenţa concepţiei lui Cantemir. Căci deşi este adevărat că opera lui Cantemir s-a publicat mai târziu decât opera lui Montesquieu, însă manuscrisul ei a fost dus de catre fiul său Antioh Cantemir în Franţa, unde el împlinea funcţia de ambasador al Rusiei şi frecventa cercurile intelectuale ale Parisului, unde face şi cunoştinţa lui Montesquieu. Antioh Cantemir poate să fi comunicat manuscrisul tatălui său lui Montesquieu şi nu este astfel exclus ca ideea prezentării în formă dramatică a vieţii unui popor, cum procedeul a fost făcut celebru prin *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains*, să fi avut o origine românească.

Academiilor domneşti le aduc un plus de vitalitate doi domni fanarioţi, Alexandru Grigore Ghica şi Alexandru Ipsilanti; amândoi introduc studiul limbilor moderne, mai cu seamă studiul limbii franceze. Pentru întâia oară, în 1770 — reţineţi data —, se poate stabili că în şcolile din România începe să se înveţe franţuzeşte. În 1770, prin anafora domnească este introdus învăţământul limbii franceze în academiile domneşti şi cam în aceeaşi vreme trece el în familii. Într-adevăr se întâmplă curând ceva foarte important: Revoluţia franceză trimite o serie de emigranţi în Rusia, de unde trec în România ca profesori de limba franceză. Veniţi în ţara

noastră, ei trezesc interesul pentru limba și cultura franceză, creând o mentalitate specifică.

Mai mult decât aceasta, la începutul secolului următor grecii încep să se revolte, să caute a scutura jugul stăpânirii turcești. Dorul către libertate al grecilor se autorizează în special de la ideile revoluționare franceze. Aceste idei înflăcărau toate avânturile către libertate ale popoarelor oprimate din Europa. Și atunci grecii pentru a doua oară în istoria românilor intervin ca un element de occidentalizare. Mai întâi ca fanarioți. Fanarioții jucau prin cunoașterea limbilor clasice și moderne un rol foarte important în Turcia, întrucât turcii nu puteau să învețe vreo altă limbă, deoarece religia lor îi oprea de la aceasta astfel încât grecii reușiseră să se înalțe la demnitățile cele mai înalte; nu numai în Turcia, dar chiar în Principatele Române, unde ajung să ocupe tronurile aducând cu ei unele influențe occidentale. A doua oară grecii intervin ca purtători de occidentalism în țara noastră când luptă pentru eliberarea lor de sub turci. Ideile revoluționare franceze se introduc în Principate prin ei.

În sfârșit, pe lângă toate aceste influențe, se produce acum un curent de călătorii către Apus. Românii călătoriseră firește și mai înainte, unii au fost chiar mari călători. Astfel Miclescu a călătorit în China, în Franța lui Ludovic al XIV-lea, la Stockholm, a brăzdat globul cu adevărat în lung și în lat. Dar calătoriile frecvente încep abia acum, în veacul al XIX-lea, și anume încep călătoriile făcute cu interesul de a cunoaște exemplele străine, pentru a le imita și încetățeni la noi. Printre călătorii care cu această intenție călătoresc, trebuie pomenit în primul rând Dinicu Golescu, care călătorește între 1824–1826 povestindu-și călătoriile în frumoasa carte pe care o cunoașteți cu toții. Aceste călătorii se numeau în Moldova călătorii „înlăuntru". Xenopol comentează o dată această expresie, socotind-o ca o interesantă particularitate lingvistică a moldovenilor, doveditoare că aceștia considerau Europa ca un fel de templu al științei și al civilizației omenești, în care prin călătorii socoteau că se introduc.

Din influența cronicărească, din influența latină căpătată prin universitățile italiene, din influență franceză venită prin profesorii francezi din timpul Revoluției, din influența grecească, din călătoriile românilor în străinătate și mai ales în Franța, se produce o stare de spirit complexă, dar unitară, pe care o găsim ilustrată în literatura românească din jurul anului 1848. Și anume, această stare de spirit constă în conștiința de a fi un popor de origine latină și, ca atare, un popor care are datoria de a-și îndeplini destinul său, datoria de a lupta în contra soartei care l-a pus într-o situație atât de nepotrivită și contrastantă cu strălucirea originii sale. Deci pesimism în raport cu starea actuală și optimism în raport cu speranțele de viitor, acestea sunt elementele care alcătuiesc ceea ce am numit complexul latin.

Alături de acest complex latin se organizează însă în cuprinsul culturii românești un alt complex, mai degrabă germanic. Elementele lui s-au produs mai întâi prin călătorii în lumea germanică. Au făcut românii călătorii și mai înainte: în veacul al XVIII-lea sunt români semnalați la Viena, în Lipsca, la sașii din Sibiu. La un moment dat și profesorii germani sunt

semnalați în Principate. După cum se creează o catedră de limba franceză la Sf. Sava în 1831, la gimnaziul Vasilian din Iași o catedră de germană, pe care o ocupă C. Flechtenmacher, care era în același timp și pravilist al Domnului Caragea, contribund cu o parte însemnată la redactarea codului civil al acelui Domn.

Dar afară de aceasta, influențele germanice mai vin prin altă cale, și anume prin profesorii ardeleni, care vin în Țara Românească înflăcărați de conștiință latină. De exemplu Georghe Lazăr este cel dintâi care descalecă în București venind din Ardeal și, de la studiile superioare de filosofie din Viena, vine cu îndrumarea entuziastă caracteristică complexului latin. O dată cu elemente ale conștiinței latine el introduce însă și elemente ale culturii germane. Astfel, de pildă, el este primul vulgarizator kantian la noi.

În 1860, Domnul Mihail Sturdza își trimite la Lunéville copiii săi însoțiți fiind de un tânăr care se numea Mihail Kogălniceanu. Acest tânăr, protejatul Domnului, studiază întâi în Franța, apoi în Germania, studiind la Berlin unde ascultă pe Gans, profesor de drept natural, pe Savigny, profesorul de drept roman și șeful școalei istorice în drept. Acolo se umple Kogălniceanu de toată atmosfera liberală din Germania acelei epoci, aducând cu sine la înapoiere îndemnuri reformatoare de caracter liberal, cum e de pildă ideea exproprierii în favoarea țăranilor.

Alături de Kogălniceanu trebuie amintit fiul unui profesor ardelean Ioan Maiorescu, Titu Maiorescu, care plecase cu tatăl său când situația acestuia nu mai era posibilă în țară din cauza amestecului ce-l avusese în revoluția de la 1848. Tânărul Maiorescu se duce la Viena, la institutul Theresianum, trece la universitatea din Berlin, unde studiază filosofia, se duce la Paris, unde studiază dreptul, se înapoiază în fine în Germania, unde promovează cu o teză filosofică la universitatea din Giessen, întorcându-se astfel în țară ca un produs al celor mai înalte școli din Apus. Prin Maiorescu se introduce în cultura noastră ceva din spiritul metafizicii germane.

Elementul acesta metafizic produce o transformare esențială în cultura noastră. De unde înainte cultura română funcționa prin puterea dinamică a complexului latin care era civilizator, progresist, liberalist, acuma influențele latine sunt întrerupte de cele datorate complexului german, care se caracterizează printr-un fel de filosofie eleatică a imobilității, într-un fel pe care l-am definit în unele din elementele sale, în cartea mea despre *Poesia lui Eminescu*. Pentru ochiul filosofic care privește din înălțimea metafizicii, revoluția are puțin preț și impaciența reformatoare a generației revoluționare din 1848 trebuia să fie rău văzută. Lumea este așa și nu se poate schimba pentru metafizician. *Glossa* lui Eminescu este una din operele în care se învederează filosofia noului complex germanic. Astfel acum vechiul complex latin se izbește de viziunea eternă, statică, încremenită și neîncrezătoare în transformări pe care Maiorescu o aducea din atingerea sa cu filosofia germană. Opera lui Maiorescu nu e în bună parte decât critica adresată unei societăți condusă de complexul latin, din înălțimea complexului german. Iată prin urmare în veacul trecut cum se

îmbină două influențe. Dacă în prima jumătate complexul latin era mai puternic, în a doua este cel german. Ca o urmare, transformările rapide încep să fie privite cu neîncredere; nu trebuie să ne grăbim, se spune, să remodernizăm, trebuie mai bine să rămânem ceea ce suntem: români. Atunci apare ideea autohtonizării culturii românești, după care e necesar să ne dezvoltăm conform virtualităților noastre de popor. Iorga, în revista *Sămănătorul*, răspândește această concepție și, o dată cu Domnia sa, mai toate energiile vii ale culturii românești în ultimele decenii.

Într-acestea, cultura română care datorează atâta culturii europene trebuie să-și plătească acum datoria sa. Mari sarcini creatoare incumbă generației noastre și în rezolvarea lor cultura românească ajunsă astăzi la conștiința originalității ei, dar năzuind către universalism, trebuie să-și spună că nu poate atinge în bine acest nivel decât rămânând ea însăși.

Cuprins

STUDIU INTRODUCTIV 5
Note 33
Repere critice 35
NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI 36
SEMNIFICAȚIA FILOSOFICĂ A ARTEI 39
INTRODUCERE ÎN TEORIA VALORILOR ÎNTEMEIATĂ PE OBSERVAȚIA CONȘTIINȚEI 55
Prefață 57
I. Noțiuni axiologice 59
1. Acte și obiecte 59
2. Aprehensiune și creațiune 60
3. Specii de acte și specii de obiecte 62
Caracterul indescriptibil al actelor 62
4. Alternarea actelor de conștiință 64
a. Miturile 65
b. Afectele posesiunii și ale aprobării 66
c. Judecățile de valoare și despre valori 67
Reversibilitatea alternanțelor 67
5. Valori și bunuri 68
6. Posibilitatea valorilor pure 69
7. Bunuri, lucruri, persoane 72
8. Subalternarea actelor valorificatoare și ordinea lor 74

II. Caracterele valorilor 76
1. Actul de dorință și valoarea 76
2. Excentricitatea valorilor 78
3. Valori și concepte (solidaritate și izolare) 80
4. Generalitatea valorilor 81
5. Generalitatea conceptelor și generalitatea valorilor 82
6. Valoarea și valabilitatea 84
7. Volumul valorilor 86
8. Polaritatea valorilor 87
9. Gradualitatea valorilor 88
10. Semnificația valorilor 91

III. Sistemul valorilor 92
A. Criteriile grupării 92
1. Suportul valorilor 92
2. Înlănțuirea valorilor 93
3. Ecoul valorilor 95
B. Structura valorilor 96
1. Iraționalitatea și raționalitatea valorilor (nucleu și coordonate) 96
2. Valoarea economică (problema muncii) 100
3. Valoarea vitală 101
4. Valoarea juridică 103
5. Valoarea politică 105
6. Valoarea teoretică 108
7. Valoarea estetică 111
8. Valoarea morală 113
9. Valoarea religioasă 116
C. Ierarhia valorilor 118
D. Sistem închis sau sistem deschis 121
E. Încrucișarea sferelor personale 122
Bibliografie 125

ORIGINEA ȘI VALABILITATEA VALORILOR 129

FILOSOFIA CULTURII 139
Prefață 141
Prefață la ediția a II-a 142

A. a. Teoria formală a culturii 143
I. Obiectivul filosofiei culturii 145

Filosofia culturii ca ramură nouă a sistemului filosofiei. — Științele naturii și științele spiritului caracterizate prin obiectele lor: fenomene naturale și fenomene spirituale. — Forme de interferență între științele naturii și ale spiritului. — Ideea de valoare, bun, valorizare, creație (act cultural subiectiv și obiectiv). — Filosofia culturii și științele culturale particulare.

II. Domeniul filosofiei culturii. Definiția culturii 152

Cele două aspecte ale filosofiei istoriei: teoria formală și materială a istoriei. — Filosofia culturii va evita subiectivismul filosofiei materiale a istoriei. — Sociologia și filosofia culturii. — Notele constitutive ale noțiunii de cultură: voința culturală, valoarea și bunul cultural, actul cultural obiectiv și subiectiv. — Condiționările reciproce ale actelor culturale obiective și subiective. — Sfera noțiunii de cultură: cultura parțială și cultura totală. Ceva despre „cultura generală“. — Cultura individuală și cultura socială. — Cultură și civilizație.

III. Iraţionalizarea valorilor. Caracterele lor diferenţiale 159
Încercarea de a defini valorile prin transformarea uneia din ele în *genus proximum* al tuturor celorlalte. Exemple. Critica acestei încercări. — Iraţionalitatea logică a valorilor şi greutatea derivării genetice a unei valori din altă valoare. — Im. Kant şi ireductibilitatea valorilor. — Diferenţele specifice ale valorii economice, teoretice, morale, politice, estetice, religioase. — Bunurile respective şi sentimentele care însoţesc creaţia şi cuprinderea lor.

IV. Folosul şi primejdia diferenţierii valorilor. Criza culturii moderne 166
Necunoaşterea caracterului iraţional al valorilor în alte epoci istorice şi intoleranţa în cultură. — Banausos, eretic şi filistin. — Diferenţierea modernă a valorilor şi progresul cultural. — Diferenţierea valorilor şi criza culturii moderne. — A. Comte şi epocile organice şi critice ale societăţilor. — Preconizarea unui nou ev mediu. — Imposibilitatea teoretică şi practică a acestui program. — Temele culturii moderne în cadrul diferenţierii valorilor.

V. Structura sufletească 172
Vechea psihologie atomistă şi asociaţionistă. — Dificultăţile ei. — W. Dilthey şi noua psihologie structurală. — Psihologia ca ştiinţă naturală şi ca ştiinţă istorică. Istoricizarea psihologiei prin contribuţia lui W. Dilthey. — E. Spranger şi ideea structurii psihologiei ierarhice. — Posibilitatea comunicării dintre valori, sub egida uneia din ele, confirmată prin experienţa istorică şi individuală.

A. b. Conflictul şi unitatea valorilor 179

VI. Conflictele valorii economice şi aplanarea lor 181
Conflictele economicului în *Politica* lui Aristoteles. — Conflictele economicului în unele texte religioase creştine. — Resolidarizarea valorilor în jurul economicului, demonstrată de W. Sombart.

VII. Ştiinţă şi morală 189
Inexistenţa conflictului dintre ştiinţă şi morală în Antichitate. — Apariţia acestui conflict în vremea modernă. — Preponderenţa teoreticului sau a moralului. Fichte şi pragmatiştii americani. Observaţiile lui Boutroux. — Concilierea teoreticului cu moralul nu trebuie urmărită prin subordonarea logică a unuia faţă de celălalt, ci prin adâncire experimentală. — Elementele conflictului modern dintre ştiinţă şi morală: mecanismul ştiinţei şi finalismul vieţii morale. Critica ştiinţifică a ideii de progres. — Reintroducerea ideii de finalitate în ştiinţele biologice. Vederile lui Rignano. Caracterul lor parţial insuficient şi parţial just. Cultivarea întregului om prin cultivarea teoretică a raţiunii. — Seninătatea stoică rezultată din concepţia mecanică şi deterministă a lumii. — Concepţia finalistă a lumii şi etica eroică. — Obiectivitatea ştiinţifică a spiritului şi justiţia caracterului. — Spiritul ştiinţific şi curajul adevărului. — Alte consecinţe morale ale metodei ştiinţifice şi ale scepticismului metodic.

VIII. Ştiinţă şi religie 195
Examinarea conflictului dintre ştiinţă şi religie. — Religia sub punctul de vedere al ştiinţei. — Încercări de a stabili originalitatea atitudinii religioase. — Ştiinţa sub punctul de vedere al religiei. — Cucerirea unei atitudini religioase din perspectiva ştiinţei. — Consecvenţa şi veracitatea ca însuşiri ale atitudinii ştiinţifice. — Consecinţele religioase ale acestora.

IX. Arta şi morala 204
Unitatea eticului şi esteticului în Antichitate. — Conflictul dintre artă şi morală în aceeaşi epocă. — Intensificarea acestui conflict în creştinism. — Conflictul dintre artă şi morală din punctul de vedere al moralei (Tolstoi). — Conflictul dintre artă şi morală din punctul de vedere al artei şi frumuseţii (Nietzsche). — Încercarea de a aduce frumosul sub punctul de vedere al binelui (Ruskin). — Încercarea de a aduce binele sub punctul

de vedere al frumosului. Cucerirea unei atitudini morale din perspectiva artei (Schiller). 210
X. Politica și morala 219
Caracterele diferențiale ale valorii morale și ale valorii politice. — Sinteza lor teoretică în Revoluția franceză. — Elementele conflictului dintre politică și morală. Autonomizarea politicului, Machiavelli. — Valoarea politică este mijloc, nu scop. — Adunarea politicului sub punctul de vedere al moralei (Platon). — Aducerea moralei sub punctul de vedere al politicului. — Cucerirea unei atitudini morale din perspectiva politicului. Experiența puterii. — Rezultatul general al comparației dintre valori.
B. a. Teoria materială a cultului 221
1.a. Condițiile materiale ale culturii
XI. Teoria mediului 221
Problemele principale ale teoriei materiale a culturii. — Condiționarea cosmică a culturii. Originile acestei idei. Polemica dintre antici și moderni. Mediul cosmic ca climă la Fontenelle și Dubois. Îmbogățirea noțiunii de mediu cosmic la Montesquieu și Buckle. — Limitele teoriei mediului, ca produs al înrâuririi științelor naturii asupra științelor spiritului. Mediul cosmic trebuie valorificat de om. — Independența de peisaj prin folosirea unor energii generale ale naturii.
XII. Condiționarea economică a culturii 229
Condiționarea economică a culturii în Manifestul comunist al lui Marx și Engels. — Tendința de a aduce istoria sub punctul de vedere al științelor naturii. Materialismul istoric și concepțiile tradiționale ale istoriei, ca produsul liberului arbitru individual și ca realizare treptată a dreptului imanent. — Deosebiri între teoria mediului și materialismul istoric. Unitatea de plan a culturilor omenești în teoria lui Marx. — Dificultățile materialismului istoric. Parțialitatea lui. Metafizicismul. Negarea influenței spiritului. Contraargumente. Autonomia conștiinței axiologice a omului.
XIII. Teoria raselor 236
Teoria raselor ca derivație a istoriei mediului. — Contrastul dintre latinism și germanism și teoria raselor. — Caracterul lor subiectiv. Rasele nu sunt stabile. Rasele identice pot purta culturi felurite. Rase deosebite se pot împărtăși de la aceeași cultură. Rase felurite în culturi unitare. Inegalitatea raselor și durata dezvoltării unor popoare. — Valoarea generală a teoriei raselor.
1.b. Condițiile spirituale ale culturii
XIV. Tradiția 247
Tradiție și inovație. — Mijloacele tradiției. Instituțiile. Educația și reacționarismul latent al școlii. Imitația. Asimilarea expresiei proprii cu expresia străină în faptul comunicării. Nevoi de precizie și siguranță în opera culturii. Tradiționalismul cercurilor conducătoare.
XV. Cantitatea grupului social 252
Tradiția și cantitatea grupului social. — G. Simmel și conceptul cantitativ în sociologie. — Exemple de dependență între cantitatea relativă a grupului social și vigoarea tradițiilor. — Influența cantității grupului social în domeniul economic; în domeniul politic; în domeniul social; în domeniul teoretic; în domeniul estetic; în domeniul religios.
B.b. Mijloacele culturii 259
XVI. Tehnica și faptul tehnic 261
Raportul între condițiile și mijloacele culturii. Mijloacele culturii ca expresie a condițiilor culturii. Condiții ca foste mijloace. — Mijloacele și scopurile culturii. Mijloacele creației și ale receptării culturii. Relațiile dintre ele. — Tehnica înțeleasă ca sumă a mijloacelor culturale de crea-

ţie. Faptul tehnic ca coordonare a unei aspiraţii umane cu o lege a naturii. — Invenţie şi descoperire. — Unelte şi maşini.

XVII. Problema maşinismului 267
Maşinismul şi ideea unui perpetuum mobile. — Neajunsurile maşinismului modern. Mizeria proletară. — Mentalitatea cantitativă şi standardizarea. Munca nu se mai acoperă cu întregul cuprins al vieţii.

XVIII. Familia ca mijloc al culturii 272
Familia animală şi familia umană. — Familia umană în slujba culturii. Implicaţia de valori în atitudinile şi atmosfera vieţii de familie. — Valorile culturii solicitate în familie. Limbajul. Sentimentele morale. Ideea de autoritate. — Criza modernă a familiei şi remediile încercate. — Educarea în institute. — Metodele neînlocuibile. — Familia şi şcoala.

XIX. Şcoala ca mijloc al culturii 278
Şcoala ca mijloc al culturii obiective şi subiective. — Şcoala ca mijloc şi concepţie a culturii. Exemplu. Şcoala democraţiilor culturii prin şcoală. Avantajele şi neajunsurile perspectivei pe care şcoala o deschide asupra culturii. — Valorile culturii subiective dezvoltate în atmosfera şcolii. Emulaţie şi concurenţă. Atmosfera platonică a şcolii. — Şcoala ca mijloc a culturii obiective şi subiective pe diferitele trepte ale învăţământului.

XX. Cultura populară 286
Împrejurările moderne de viaţă care fac necesară cultura populară. — Cultura populară tradiţională şi încercările de a o restabili. — Mijloace moderne ale difuzării culturii. — Cele două culturi populare. — Neajunsurile sistemelor actuale. — Descentralizarea culturii populare.

B. c. Idealul cultural 293

XXI. Concepţia raţionalistă, istorică şi umanistă a culturii 295
Idealul cultural şi structura ierarhică a totalităţii valorilor într-o epocă. — Concepţia idealului cultural şi analogia cu cultura pământului. Raţionalismul cultural şi aplicaţiile lui: Credinţa în progres. Egalitarismul. Liberalismul. Pacifismul. Optimismul. — Dificultăţile concepţiei raţionaliste a culturii. Inexistenţa unei naturi umane pure, anterioare operii culturii. Pluralitatea finalităţilor culturale. — Concepţia istorică a culturii şi aplicaţiile ei: naţionalismul şi implicaţiile lui. — Concepţia umanistă a culturii.

XXII. Dificultăţile concepţiei istorice 302
Exemplificarea concepţiei istorice a culturii prin comparaţia dintre cultura analitică şi modernă (O. Spengler). — Dificultăţile istorice ale culturii. Împrumuturile pe care istorismul le-a făcut raţionalismului. Imposibilitatea cunoaşterii trecutului. Omogenitatea culturilor se pierde. Cauzele caracterului anarhic al culturilor moderne. Întretăierea planurilor istorice în culturile moderne.

XXIII. Motivele concepţiei activiste a culturii 311
Examinarea concepţiei istorice a culturii din punct de vedere al oportunităţii ei. Criticile lui Fr. Nietzsche. Ideea de stil cultural şi constatarea lipsei lui în epoca modernă. Apropieri de critica lui Aug. Comte. Excesul studiilor istorice. Conştiinţa epigonului modern. Conştiinţa relativităţii culturii. Religia succesului. — Programul pozitiv al lui Nietzsche. Uitarea anistorică. Curajul supraistoric. Entuziasmul religios şi artistic. Cunoaşterea de sine însuşi. — Depăşirea lui Nietzsche. Caracterul istorist al concepţiei lui. Ideea de stil artistic nu se poate extinde şi la creaţiile ştiinţei moderne. Creaţia culturală este determinată de conştiinţa relativităţii lumii, nu de conştiinţa absolutului naţional. — Spre o concepţie a culturii.

XXIV. Concepţia activistă a culturii 319
Concepţia raţionalistă, istorică şi activistă în relaţia lor cu teoria analogică a culturii. — Avantajele concepţiei activiste. Evită unilateralitatea

raționalismului. Evită fatalismul istorismului. Ține seama de libertatea creatoare a omului. — Concepția activistă și legenda lui Prometeu ca erou al culturii moderne. — Mitul lui Prometeu în Antichitate. — Prelucrarea lui modernă în poemul lui Goethe.

XXV. Mitul prometeic în poezia modernă 327
Elementele prometeismului. — Motivele interpretării antice și moderne a mitului prometeic. — Alte deosebiri între etica antică și modernă. — Opere prometeice în literatura modernă, *Manfred* și *Cain* de Byron. *Prometeu dezlănțuit* de Shelley. — Motivul concilierii între sensibilitate și rațiune la Schiller. Hölderlin și Ibsen. — Elemente prometeice și *Faust* de Goethe.

XXVI. Mitul prometeic în filosofia modernă 335
Prometeismul în filosofia lui Kant; în ordinea cunoașterii, în ordinea morală. — Dificultățile kantismului. — Prometeismul în filosofia lui Fichte: metafizica; teoria culturii.

XXVII. Activismul cultural și problema durerii 340
Cele cinci atitudini în fața răului și a durerii în lume: Pasivitatea primitivă; Reacțiunea magică; Resemnarea; Afirmarea valorii durerii; Activismul. Raționalismul și istorismul în cultura românească. — Superioritatea activismului.

XXVIII. Înțelesul integral al activismului. Problema românească 346
Este activismul o simplă concepție practicistă? — Finalitatea teoretică, etică și estetică a activismului. — Problema culturii românești. — Înlocuirea adaptărilor iraționale prin adaptări raționale și însemnătatea problemelor de filosofia culturii în mediul nostru. — Raționalismul și istorismul în cultura românească. — Perspectivele activismului în cultura noastră.

PROBLEMELE FILOSOFICE ALE ESTETICII 353
I. Introducere 355
II. Raționalitate și iraționalitate 364
A. Factori generali în percepția estetică 364
B. Meditație și relaționalitate în obiectul estetic 370
C. Impresia de totalitate 376
D. Raționalitatea actului creator 384
III. Problema totalității 392
A. Critica mecanicismului și exigențele finalismului 392
B. Arta ca totalitate organică 399
C. Kant 403
D. Forme ale totalității artistice 409
E. Unificarea varietăților 412
IV. Problema imanenței spiritului 418
A. Dificultățile metafizicii tradiționale 418
B. Schelling și Hegel 424
C. Hegel și problema imanenței spiritului în artă 430
D. Controversele simpatiei și finalitatea spiritului 433
E. Cauzalitatea materiei și finalitatea spiritului. Arta și munca 440
V. Problema libertății 447
A. Libertate și determinism artistic 447
B. Materiale, limite și creație liberă 451
C. Autonomia artei 456
VI. Perspectivă 461

TEZELE UNEI FILOSOFII A OPEREI 465
I. Punct de plecare 467
II. Munca și opera 469
III. Munca sau opera naturii? 471
IV. Definiția operei 472
V. Natură, tehnică, artă. Controverse de frontieră 476
VI. Realismul și idealismul operei 478
VII. Cunoaștere și creație 481
VIII. Joc, expresie și artă 484
IX. Cunoaștere și creație artistică 487
X. Valori, bunuri și opere 490
XI. Operele în timp 492
XII. Hybris și limitare 495
XIII. Structura autonomă și expresivitatea operelor 497
XIV. Artist, artizan, pastișor, virtuoz 500
XV. Operă și materie 502
XVI. Materia în opera de artă 504
XVII. Forma ca expresie a ideii 507
XVIII. Forma ca limită a maselor 511
XIX. Forma ca unificare 514

ADDENDA: INTRODUCERE ÎN ȘTIINȚA CULTURII 517
I. Problema cursului 519
II. Individualismul Renașterii (rezumat) 524
III. Umanismul (rezumat) 528
IV. Marii călători în Renaștere 531
V. Machiavelli 539
VI. Utopiile 545
VII. Reforma 551
VIII. Dreptul natural 557
IX. Mișcarea științifică la sfârșitul Renașterii și Francis Bacon 564
X. Descartes 570
XI. Raționalismul ca stil de viață 574
XII. Idealul moral al clasicismului 579
XIII. Influența metafizicii secolului al XVII-lea asupra dezvoltării științei moderne 585
XIV. Senzualismul și materialismul antropologic 590
XV. Disoluția vechilor principii în secolul al XVIII-lea 594
XVI. Elemente constructive în cultura veacului al XVIII-lea 599
XVII. J.-J. Rousseau și filosofia sentimentală 604
XVIII. Universalitatea și autonomia valorilor culturale în filosofia lui Kant 610
XIX. Revoluția franceză 616
XX. Romantismul 621
XXI. Concepția raționalistă, istorică și umanistă a culturii 629
XXII. Încercări de conciliere a raționalismului cu istorismul. Auguste Comte 635
XXIII. Istoria din punctul de vedere al naturii și natura din punctul de vedere al istoriei 641
XXIV. Fr. Nietzsche și criza culturii moderne 647
XXV. Dificultăți și remedii ale culturii contemporane 652
XXVI. România și cultura europeană 658

"GH. ASACHI" IAȘI